

IMÁGENES

Guaraní-Jesuíticas

PARAGUAY/ARGENTINA/BRASIL

BOZIDAR DARKO SUSTERSIC



CENTRO DE ARTES VISUALES/MUSEO DEL BARRO

CON EL PATROCINIO CULTURAL DE LA ENTIDAD BINACIONAL YACYRETA

Asunción, Paraguay

2010

Imágenes Guaraní-Jesuíticas

© Centro de Artes Visuales/Museo del Barro y el autor

Director del Centro de Artes Visuales: Carlos Colombino.

Director del Museo del Barro: Osvaldo Salerno.

Director del Museo de Arte Indígena: Lia Colombino.

Calle Grabadores del Cabichuí entre Emeterio Miranda y Cañada.

Asunción, Paraguay

Telefax: 595.21.607996

info@museodelbarro.org

www.museodelbarro.org

Cuidado de Edición: Osvaldo Salerno.

Diagramación: Miguel López y Julio Cardozo.

Corrección: Isidora Gaona, Diego Pedrozo.

Impresión: Arte Nuevo - Montevideo 1.665, Asunción, Paraguay.

Diseño del Power Point: Juan Pablo Bertagni.

Portada: *Angel músico*. (detalle). José Brasanelli. 1722 (?) , Madera policromada.

Museo del Barro. Asunción. Paraguay. Foto: Fernando Allen.

Primera Edición de 1.300 ejemplares.

Asunción, Paraguay, Febrero de 2010.

Los editores no se hacen responsables de los
conceptos vertidos por el autor en esta publicación

Hecho el depósito que marca la Ley N° 1328/98

ISBN: 978-99953-869-4-8

*A mi madre, evangelizadora de varias generaciones.
A mis hermanos, hijos, nietos y amigos quienes comparten mis ideales y utopías.
Dedico también este libro a los estudiosos consagrados a la investigación de las culturas de América y que hoy luchan por su conservación y promoción.*

Agradecimientos institucionales	9
Agradecimientos Personales	10
Prólogos:	13
Introducción:	21

PRIMERA PARTE

EL ARTE COMO TESTIMONIO DEL SURGIMIENTO Y DESARROLLO

DE LA NUEVA CULTURA GUARANÍ MISIONERA	31
--	-----------

CAPÍTULO 1

LAS IMÁGENES CONQUISTADORAS

UN ARTE NUEVO PARA ESCENARIOS DIFERENTES: LOS CLAROS DE LAS SELVAS, LA LUZ DE LAS HOGUERAS Y LAS PALMAS DE LOS MARTIRIOS (1610-1641).. 33

1. 1.- El Padre Roque González, su <i>"Conquistadora"</i> y su opción por la defensa del pueblo guaraní.....	34
1. 2.- Ruiz de Montoya funda los <i>Siete Arcángeles de Tayaoba</i> con una pintura de Luis Berger.	41
1. 3.- ¿Guerra de imágenes o guerra de los <i>payé</i> ? Las imágenes contra los huesos de los chamanes. ...	47
1. 4.- Un retrato de María fechado en 1618 y firmado por M. Habiýú de Itapúa.	51
1. 5.- Luis Berger, el genio de las primeras misiones. Su <i>"Virgen de los Milagros"</i> de Santa Fe.	56

CAPÍTULO 2

LAS IMÁGENES FUNDADORAS Y PATRONAS DE LOS PUEBLOS

LA FUNCIÓN DE LAS IMÁGENES EN LAS FUNDACIONES Y ARRAIGO DE LAS MISIOJNES. 61

2. 1.- Los caciques del río Uruguay absortos ante una pintura de Luis Berger.....	65
2. 2.- El <i>"famoso retablo del Padre Badía"</i> y el nacimiento de la escultura misionera (1626).....	67
2. 3.- Las <i>"estatuas horcones"</i> de cuerpos rígidos con <i>"cabezas y manos ensambladas"</i>	70
2. 4.- Las <i>"estatuas horcones"</i> y su evolución hacia las nuevas imágenes de <i>"túnicas ahuecadas"</i>	75
2. 5.- De las <i>"túnicas ahuecadas"</i> al estilo misionero definitivo de los <i>"pliegues aplanados"</i>	84

CAPÍTULO 3

EL DESARROLLO DE LAS ESCUELAS AUTÓCTONAS DURANTE EL SIGLO XVII

LAS ESTATUAS HORCONES DE PLIEGUES APLANADOS: SU GÉNESIS Y SU DIFUSIÓN

3. 1.- El creador del estilo de los <i>"pliegues aplanados"</i> : el Maestro de Santa María de Fe.	91
3. 2.- El triunfo del estilo de <i>"pliegues aplanados"</i> en Santiago.	96
3. 3.- Caazapá y una feliz reinterpretación franciscana del estilo de los <i>"pliegues aplanados"</i>	97
3. 4.- San Luis y los pasos evolutivos de las <i>estatuas horcones</i> a un estilo barroco misionero.	101
3. 5.- Las imágenes de la fachada de Concepción: obras cumbres del arte misionero.	105

CAPÍTULO 4

LA IRRUPCIÓN DE LA REFORMA BARROCA Y SUS NUEVOS ESTILOS

Éxitos y fracasos de las reformas del Hermano José Brasanelli (1691-1730).....115

4. 1.- Una nueva guerra de imágenes: el estilo barroco contra las imágenes <i>"payé"</i> guaraníes.	116
4. 2.- Las primeras imágenes renacentistas y manieristas de Santa María de Fe (1691-1695).....	126
4. 3.- El segundo período: San Borja y el pleno barroco riograndense (1696-1705).....	131
4. 4.- Tercer estilo: Concepción de la Sierra, Loreto e Itapúa (1705-1720).....	136
4. 5.- Cuarto estilo: Santa Rosa, Santa María de Fe, Santa Ana y San Ignacio Miní.	139

CAPÍTULO 5

LOS DIFERENTES ESTILOS MISIONEROS DEL SIGLO XVIII

LA HERENCIA DE BRASANELLI Y LAS BÚSQUEDAS DE NUEVAS SÍNTESIS.	153
5. 1.- La alternativa de las copias o reinterpretaciones de los modelos de Brasanelli.	155
5. 2.- Las variadas combinaciones de los estilos tradicionales y las novedades barrocas.	156
5. 3.- La reinterpretación libre del estilo barroco según la óptica guaraní.	157
5. 4.- La perseverancia de una tradición renovada y el rechazo de las propuestas barrocas.	158
5. 5.- La gran síntesis de los estilos misioneros en los frisos de Trinidad.	159

CAPÍTULO 6

HACIA LA OBRA DE ARTE TOTAL: ARQUITECTURA, ESCULTURA Y PINTURA

EL PERÍODO DE MAYOR CREATIVIDAD ARTÍSTICA Y LOS DIFÍCILES CIRCUNSTANCIAS HISTÓRICAS.	161
6. 1.- Las fachadas de piedra: Concepción, San Ignacio Miní, San Miguel y Trinidad.	163
6. 2.- Reinicio de la fábrica de Trinidad después del desplome y diez años de interrupción.	166
6. 3.- El Padre Danesi y sus tres imposibles proyectos: sin ser arquitecto, reconstruir la iglesia, sin ser escultor, adornarla con imágenes y, sin ser pintor, cubrirla de colores	171
6. 4.- “Este su Magnífico Templo que cada Día va adelante su Hermosura, y perfección”.	175
6. 5.- El friso de los “ángeles músicos” y el descubrimiento del espacio en la cultura guaraní.	183

ILUSTRACIONES.....	189
--------------------	-----

SEGUNDA PARTE

UNA NUEVA DISCIPLINA: LA HISTORIA DEL ARTE DE LAS MISIONES.....	227
---	-----

“ODRES NUEVOS PARA VINOS NUEVOS”: LA IMPRESCINDIBLE RENOVACIÓN METODOLÓGICA.....	229
--	-----

CAPÍTULO 7

PRIORIDADES Y ESTRATEGIAS DE LAS INVESTIGACIONES

7. 1.- ¿Tiene sentido una Historia del Arte de un pueblo de “háviles imitadores”?.....	237
7. 2.- ¿Es posible una Historia del Arte científica sin firmas ni fechas?.....	242
7. 3.- El hallazgo de una imagen misionera con fecha y atribución documentadas.	244
7. 4.- El “San Borja arrodillado”: gramática y vocabulario del nuevo lenguaje barroco.	247
7. 5.- Las obras de Brasanelli: fundamento de la periodización del Arte de las Misiones.	248

CAPÍTULO 8

LA BÚSQUEDA DE LAS FUENTES DEL ARTE DE BRASANELLI

8. 1.- Tras las huellas de Brasanelli en las misiones de Paraguay, Argentina y Brasil.	251
8. 2.- Tras las huellas de Brasanelli en su Italia natal: la búsqueda de sus maestros.	253
8. 3.- Tras las huellas de Brasanelli en Sevilla y la influencia de los retablos andaluces.	255
8. 4.- Los retablos de la Compañía de Córdoba, “limosnas de las misiones” y secretos jesuíticos.....	256
8. 5.- La <i>Inmaculada</i> manierista de Santa María de Fe y su versión barroca de Concepción.	257

CAPÍTULO 9

MODELOS, CABEZAS DE SERIE E IMÁGENES PARADIGMÁTICAS

9. 1.- El <i>Señor flagelado</i> de Paraguari entre las primeras obras de Brasanelli en América.	259
9. 2.- Los modelos de Brasanelli para el retablo de San Ignacio Guazú.	262
9. 3.- El “ <i>Crucifijo-Yacente</i> ” de la Catedral de Corrientes: cabeza de una larga serie de “ <i>Crucifijos</i> ”.....	265
9. 4.- Los “Brasanelli” en los museos de Asunción.	267
9. 5.- Las pinturas de Brasanelli: los cobres de Santa Rosa vistos por Martín de Moussy.	270

CAPÍTULO 10

LA INVESTIGACIÓN DE LOS ESTILOS MISIONEROS DEL SIGLO XVII

10. 1.- El Maestro de San Ignacio Guazú, un genial escultor guaraní anterior a Brasanelli.	275
10. 2.- El descubrimiento del estilo de los “ <i>pliegues aplanados</i> ” y su difusión en las misiones.	278
10. 3.- Los centros artísticos que coexistieron y rivalizaron con la reforma barroca de Brasanelli.	279
10. 4.- El desarrollo de los estilos autóctonos guaraníes a fines del siglo XVII.	280
10. 5.- El maestro europeo de Jesús y otras propuestas de futuras investigaciones.	282

CAPÍTULO 11

EL CAMBIO DE UN TIEMPO SAGRADO POR UN TIEMPO PROFANO: EL “COMERCIO” Y EL “PROGRESO” SUPLANTAN A “LA MAYOR GLORIA DE DIOS”

11. 1.- El fin del “ <i>proyecto guaraní-jesuítico</i> ” y la inclusión definitiva de las misiones en el “ <i>estatuto colonial</i> ”. La decadencia general. El caso del derribo del pórtico de Trinidad.	287
11. 2.- La epopeya de la nación guaraní en defensa de su territorio y su identidad (1815-1819)....	295
11. 3.- La huida de los paranaenses con sus imágenes al refugio de la Laguna de Iberá.	299
11. 4.- La emigración de los tapes con sus imágenes a la República del Uruguay.	305
11. 5.- Las imágenes aceptadas por los blancos, las imágenes rechazadas y las domésticas.	316

TERCERA PARTE

INTERPRETACIONES DEL ARTE DE LAS MISIONES:

UNA TEORÍA DEL ARTE GUARANÍ-JESUÍTICO.....	327
--	-----

Introducción: ¿por qué una teoría del arte misionero?.....	329
--	-----

CAPÍTULO 12

LAS OBJECIONES AL CONCEPTO DE ARTE GUARANÍ-JESUÍTICO

12. 1.- La cuestionada libertad de creación de los artistas guaraníes misioneros.	337
12. 2.- El problema de los tres “ <i>estilos</i> ”: el jesuítico, el franciscano y el popular.	342
12. 3.- La cultura jesuítica como un sistema “ <i>impermeable e impuesto</i> ”.	344
12. 4.- Los “ <i>regionalismos</i> ” y el caso particular del arte de los siete pueblos.	347
12. 5.- Un arte como “ <i>instrumento de poder</i> ”: una versión contaminada de dialéctica occidental....	349

CAPÍTULO 13

LAS IMÁGENES GUARANÍES Y SU AURA QUE PERDURA EN EL TIEMPO

13. 1.- Un viaje a Concepción de la Sierra en busca de restos jesuíticos.	353
13. 2.- El encuentro con una antigua imagen descabezada de la fachada de Concepción.	354
13. 3.- “ <i>Una sola piedra labrada significa más que el majestuoso Himalaya</i> ”.	355
13. 4.- La Historia Social de Arnold Hauser: sus paradigmas, actualización y futura vigencia.	357
13. 5.- La Historia del Arte: ¿historia de ideas o historia de ideales?.....	360

CAPÍTULO 14

LA RELIGIOSIDAD DE LOS SANTO APOHÁRA GUARANÍES

14. 1.- Introducción a la religiosidad guaraní: ¿quiénes eran los <i>santo apohára</i> ?.....	367
14. 2.- Una religión de “ <i>finos ateístas</i> ”.....	370
14. 3.- De la “ <i>antropofagia ritual</i> ” a la “ <i>teofagia sacramental</i> ”.	373
14. 4.- Testimonios de la religiosidad de los guaraníes misioneros y no misioneros.	376
14. 5.- El arte como testimonio de la religiosidad misionera.	378

CAPÍTULO 15

UNA BELLEZA DIFERENTE: EL ARTE *CHAMÁNICO* DE LAS MISIONES

15. 1.- La diferencia entre las <i>bellas artes</i> y las artes mágicas o <i>chamánicas</i>	381
15. 2.- De una “ <i>visión fisonómica</i> ” a una teoría de las constantes del Arte Guaraní-Jesuitico.	383
15. 3.- El proceso de creación del escultor guaraní según lo revelan sus obras.	387
15. 4.- El resplandor de una nueva belleza: <i>La Anunciación</i> de Santa Rosa de José Brasanelli.	390
15. 5.- La sobria monumentalidad <i>chamánica</i> y su antítesis, la vitalidad barroca, unidas en un nuevo estilo guaraní misionero en los frisos de los <i>ángeles músicos</i> de Trinidad, Paraguay.....	393

EPÍLOGO

La “República Artística Jesuítica-Guaraní” ante el juicio de la historia.....	395
Bibliografía general	399
Bibliografía especializada	409
Bibliografía producida por los proyectos UBACyT, CONICET y las tesis doctorales dirigidas por el autor en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires	417

Agradecimientos institucionales

Al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de la República Argentina (CONICET) que financia mis investigaciones desde 1990.

A la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. A su Decano Dr. Héctor Hugo Trinchero y a la Vicedecana, Dra. Ana María Zubieta, por el apoyo brindado al Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio Payró”, donde desarrollé mis investigaciones.

Al Centro de Artes Visuales y al Museo del Barro de Asunción (Paraguay), y a sus Directores Carlos Colombino y Osvaldo Salerno por la colaboración brindada a mis investigaciones en ese centro artístico y por haber asumido la responsabilidad de esta publicación. También agradezco a su ex director y actual Ministro de Cultura del Paraguay, Ticio Escobar, el poner a mi disposición el catálogo del Museo, de su autoría, cuyos análisis fueron el punto de partida de los estudios de esas piezas y un aporte metodológico para la comprensión del arte religioso e indígena del Paraguay.

A las autoridades y al personal de los siguientes archivos, bibliotecas, museos y ruinas:

Archivo General de la Nación, AGN. Buenos Aires, (Argentina)

Archivum Romanum Societatis Iesu, ARSI. (Roma)

Archivo Histórico Nacional de Madrid, AHNM. Madrid, (España)

Archivo Histórico Nacional de Santiago de Chile. AHNSCH. (Chile)

Archivo Nacional de Asunción, ANA. Asunción, (Paraguay)

Archivo General de Indias, AGI. Sevilla, (España)

Biblioteca Real, Madrid, (España)

Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”, Buenos Aires, (Argentina)

Museo Mitre, MM, de Buenos Aires, (Argentina)

Museo “Enrique Udaondo, Luján”, (Argentina)

Museo de Ciencias Naturales, La Plata, (Argentina)

Folia Histórica del Nordeste, FHN, Resistencia, Chaco, (Argentina)

CEDODAL, Buenos Aires, (Argentina)

Museo Provincial Histórico “Dr. Julio Marc”, Rosario, (Argentina)

Museos de Brasil: São Miguel; Museo “Julio Castilhos” de Porto Alegre; Universidad de São Leopoldo, Rio Grande do Sul; Museo Vicente Palotti, Santa María; Biblioteca Municipal de São Borja; Museo João Pedro Nunes, São Gabriel

Museos de Arte Jesuítico de Paraguay: Santa María de Fe, San Ignacio Guazú, Santa Rosa, Santiago, Iglesia y ruinas de Jesús, Capilla y ruinas de Trinidad, Santos Cosme y Damián

Museo “Monseñor Juan Sinforiano Bogarín”, Asunción (Paraguay)

Museo del Tesoro la Catedral de Asunción “Monseñor Agustín Blujaki”, (Paraguay)

Museo de la Casa de la independencia, Asunción, (Paraguay)

Museo de Arte Hispanoamericano “Isaac Fernández Blanco”, Buenos Aires, (Argentina)

Museo de Arte Precolombino e Indígena, MAPI, Montevideo, (Uruguay)

Colección: Manuel A. Duarte Pallarés - Pilar Burró de Duarte (Paraguay)

Colección: Fundación “Ymaguaré”, (Paraguay)

Fundación “Ricardo Migliorisi” (Paraguay)

Iglesia y Convento de la Merced, Buenos Aires, (Argentina)

Agradecimientos personales

- Al Profesor Héctor H. Schenone por su labor científica y docente en el Instituto Payró, en las cátedras de Arte barroco, Arte Hispanoamericano I y por su apoyo a los estudios misioneros.

- Al Dr. Adolfo L. Ribera, (1920-1990) y al Padre Guillermo Furlong (1889-1974), cuyos aportes y presencias perviven en las páginas de este libro.

- Al Arq. Carlos Luis Onetto (1909-2005) por brindarme sus relatos y la documentación de todas sus empresas de restauración del patrimonio jesuítico, en especial de San Ignacio Miní. Las innumerables horas compartidas en la última década de su vida me han dejado una valiosa herencia y responsabilidad a las que me hubiera sido imposible sustraerme.

- A Mons. Agustín Blujaki por su especial colaboración en mis investigaciones del Museo Monseñor Juan Sinforiano Bogarín. Museo Tesoro de la Catedral de Asunción. Su muerte, la de Branka Susnik y la de Estanislada Sustersic significan ausencias que sólo un luminoso recuerdo logra atemperar.

- Al Mons. Mario Melanio Medina, por la defensa del patrimonio jesuítico-guaraní de San Ignacio Guazú, amenazado por erróneas restauraciones y por haber detenido esas intervenciones en su Diócesis de Misiones, Paraguay. Además debo agradecerle su generoso apoyo y autorizaciones para la publicación de las imágenes de los museos de su Diócesis. A Norma Barbacci por su decidido apoyo en aquella campaña para la protección de las imágenes de los repintados de inexpertos restauradores. En esa larga y difícil empresa colaboraron también: el Sr. Nicolás Darío Latourrette Bo, el Arq. Ramón Gutiérrez, el Padre Aldo Trento, Luis Verón y Ramón Aranda. Sin el desinteresado apoyo de todos ellos este libro sería sólo un requiem para las esculturas misioneras despojadas de su autenticidad.

- Al Padre Bartomeu Melià por su multifacética obra de escritor y editor y por sus clases de Etnohistoria en la Maestría de Las Culturas Guaraní Jesuíticas en Oberá, UNAM.

- Al Dr. Ernesto Maeder y al Arq. Ramón Gutiérrez quienes hace más de 40 años llevaron a cabo el primer inventario de la imaginería jesuítica guaraní del Paraguay y cuyos trabajos científicos continúan siendo la base de los estudios misioneros.

- Al Dr. Alfredo Poenitz, cuyos hallazgos de imágenes en las Provincias de Misiones y Corrientes fueron tan importantes para mis trabajos como sus aportes antropológicos y la confianza en mí depositada.

- Al Profesor Jorge Machón por sus lecciones en el terreno sobre las guerras de Andresito.

- A la Profesora Graciela Dragoski por el apoyo al Instituto Payró y a los estudios americanistas en la Facultad de Filosofía y Letras y en el Instituto Paco Urondo, de la UBA.

- A Nina Kislo de Kairiyama, cofundadora de la Maestría de Cultura Guaraní Jesuítica, que durante casi una década impartió sus enseñanzas en la Facultad de Artes de Oberá, UNAM.

- A los colegas que trabajaron y trabajan en sus tesis doctorales con mi asesoramiento sobre el arte de las Misiones: Dr. Ricardo González¹, Dra. Cristina Serventi², Lic. Estela Auletta³ y Dra. Flavia Affanni⁴. Muchos de sus importantes aportes integran las páginas de este libro. A la Dra. Affanni agradezco especialmente sus lecturas y correcciones de los textos y a la Lic. Estela Auletta, secretaria académica del Instituto de Arte Julio Payró, mi agradecimiento por su labor y desvelos por nuestra institución que me permitieron desarrollar las investigaciones para este libro.

- Al Padre Ignacio García Mata S. J. por su asesoramiento en los temas referentes a la Compañía de Jesús y a su interés y apoyo a mis investigaciones. A la Dra. Lilia Orduna, a la Prof. Susana Fabrici y al Arq. Carlos Page por la colaboración brindada. A la Prof. Mabel Liébana por sus lecturas, correcciones y sugerencias.

- A Osvaldo Salerno a quien debo agradecer su colaboración en las investigaciones y en el reconocimiento de diversas imágenes y el aporte de numerosas fotografías de las colecciones y museos del Paraguay, que han permitido aclarar y reforzar las tesis del libro. Especialmente le agradezco sus hallazgos y fotografías en la colección Manuel A. Duarte Pallarés - Pilar Burró de Duarte. También le agradezco al Arq. Ramón Duarte Burró, la autorización para la publicación de dichas fotografías y las de los museos de su dirección: "Museo Monseñor Juan Sinforiano Bogarín" y el Museo del Tesoro de la Catedral de Asunción "Monseñor Agustín Blujaki".

- Además mi agradecimiento especial a la Comisión Nacional para los Bienes Culturales de la Iglesia (C.E.P.), a su Presidente Sr. Arzobispo de Asunción, Monseñor Pastor Cuquejo por el apoyo que significa su autorización para los estudios y difusión de las imágenes de los acervos de Arte Sacro mencionados: Mons. Juan Sinforiano Bogarín y el Museo del Tesoro de la Catedral de Asunción "Mons. Agustín Blujaki".

- También mi agradecimiento al Dr. Oscar Facundo Ynsfrán, presidente de la Fundación "Ymaguaré" por su autorización a la publicación de las fotografías de dicha colección.

- A Gianni Baldotto y al Dr. René Krüger: por la admiración compartida de las artes y la cultura jesuítica-guaraní, su difusión y promoción y por la generosa amistad brindada.

- A mi hija Gizela, que con la pesada filmadora al hombro fue compañera de mis viajes y participó en mis investigaciones con sus videos, sus valiosas ideas, lecturas y correcciones de los textos.

- A Juan Pablo Bertagni por su tarea de interpretar mis manuscritos y animar con su creatividad las escenas y las imágenes de las misiones en la versión digital, y por las valiosas correcciones en las últimas versiones del libro.

- Con Miguel Frías alentamos el proyecto de una exposición de arte misionero itinerante. Este libro sería la base intelectual y científica para los organizadores y los visitantes.

- Estos agradecimientos serían incompletos sin la mención de la Lic. Isidora Gaona por su asesoramiento en la cultura y lengua guaraní, por su ojo certero en el reconocimiento de las imágenes, pero sobre todo por las ideas y el fervor compartidos sin cuyo apoyo este libro no se hubiera escrito.

- De lo mucho recibido de los nombrados y de los que no he podido nombrar, lo más valioso fue, sin duda, su amistad. Este libro es un modo de corresponder a todos por ese admirable don.

Bozidar Darko Sustersic

Febrero de 2010

1 El Dr. Ricardo González defendió su tesis en 2006. Ella versa sobre las cofradías religiosas en Buenos Aires en la época colonial y da a conocer también interesante información sobre la religiosidad de las misiones.

2 El 29 de agosto de 2008 la Dra. María Cristina Serventi defendió con éxito su tesis doctoral sobre el arte del período inicial de las misiones.

3 La Lic. Estela Auletta se halla trabajando actualmente en su tesis doctoral que versa sobre el estado de las misiones en el último período según el texto *Breve noticia de la numerosa y florida cristiandad guaraní* del Padre Jaime Oliver.

4 La Dra. Flavia Affanni ha defendido recientemente su tesis doctoral con el título: *Participación indígena en la conformación de patrones artísticos y religiosos en las Misiones Jesuíticas de Guaraníes. La imagería como testimonio de la recepción del mensaje cristiano y su reinterpretación desde la religiosidad guaraní*. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires, diciembre, 2009.

IMÁGENES VIVAS

Las iglesias de las Misiones jesuíticas del Paraguay, tanto en este país como en Argentina y en Brasil se derrumbaron o fueron incendiadas. No queda una sola en pie. Los santos quedaron sin techo. Es el azar de los pobres. Pero estos santos pobres, no son pobres santos. Han sido incluso arrebatados de humildes casas donde tuvieron su primer hospedaje después de su desgracia, por estafadores o por compradores y hoy están cobijados bajo techos extraños. No todos: están también en algunos museos. Algunos han vuelto a la casa, a la iglesia del pueblo. Esas imágenes valiosas, muy valiosas por cierto, han encontrado al fin acogida digna de su arte o de su precio.

¿Se sienten solas, al no haber nadie que les rece un padrenuestro o un avemaría? Alguien dirá que ya no son ni “santos” ni “santas”; son simplemente maderas –o piedras–, tocadas por el arte y la belleza, pero que han perdido su poder de intercesión, no suscitan una lágrima, ya no dan consuelo ni hacen milagros. Pero, ¿no es el arte la carne del espíritu que siempre redime? Todavía nos acercamos a ellas con respeto, con admiración y hasta devoción.

Hace siglos que las imágenes de las Misiones guaraníes de jesuitas han soportado miradas atravesadas. Félix de Azara, de paso por Santa Rosa, hacia 1800, consideró “todas las pinturas hechas por los indios puros mamarrachos. Lo mismo las estatuas e imágenes” (*Memoria sobre el estado rural del Río de la Plata en 1801*. Madrid, 1841, p. 228). Otros han llevado el camino de la crítica por otros vericuetos y las han clasificado como formas de una hispanidad barroca bien o mal repetida por los artistas jesuitas, incluidos los italianos, o de una imitación más o menos lograda por los indios. O han esquematizado una oposición franciscana-jesuítica, muy difícil de mantener coherentemente ya que ambos grupos misioneros son evangelizadores coloniales y los evangelizados colonialmente son los mismos Guaraníes. Desde el momento en que las imágenes de las Misiones dejaron de ser su lugar fueron deambulando por los más extraños escenarios y expuestas a toda clase de miradas.

Por eso, entre tantas opiniones más o menos fundadas, se esperaba otro modo de ver, que no será el único, pero que pueda enunciar categorías que se aplican con coherencia y normatividad a tantos hechos del lenguaje artístico misionero. Las voces y las palabras son muchas, las categorías gramaticales de esos espacios del arte también son variadas, pero pueden –y deben– ser reducidos a algunas reglas. De lo contrario no se puede hablar ni de estilos, ni de influencias, ni de épocas ni de funciones, que tampoco son ajenas al arte.

El autor de este libro ha recorrido los paisajes de las Misiones y sus entornos, ha entrado, fuera de ellos, en los lugares, casi secretos, donde se guardan las imágenes sobrevivientes del gran éxodo. Ha incluso indagado los maquillajes con que algunas de esas obras fueron llevadas a negar su color natural y su forma genuina. Para una tal tarea se tenía que ser terco y tenaz.

Llegaba con preguntas de muchos años y en contacto con tan escurridiza realidad, como quien hace una investigación de posibles parientes en colonias de migrantes de diversos orígenes, tenía que emplear toda clase de técnicas y crear nuevos instrumentos de análisis para atisbar una verdad. Esas imágenes, ¿de donde vienen, dónde estaban, qué representan, quién las concibió?

¿Fueron concebidas en un sueño, como es la palabra-alma de los Guaraníes? ¿Cayeron en la tierra como cuando nace una criatura? ¿Se levantaron del suelo como una palabra erguida, que se desarrolla a medida que es dicha?

A la respuesta técnica y científica, que no se debe eludir, hay que añadirle el encuentro certero e inspirado, la mirada apasionada y cómplice, sin la cual no hay percepción del arte ni identificación con la obra. Sólo hay arte en el diálogo.

Es así como surgió y se desarrolló, creo yo, la idea y el trabajo sobre estas **Imágenes Guaraní-Jesuíticas**.

La cuestión más relevante ahora es cómo mirar y entender ese arte guaraní-jesuítico y entenderlo, no sólo de una manera novedosa, sino aceptable y seria. Recorrer el camino marcado por el índice del libro es ya una guía para ver el paso de una etapa a otra, las incursiones externas, la continuidad interna, matrices originarias y aprendizajes. Pero en realidad lo que permaneció más estable fue la mirada del Guaraní al que el santo y la santa miraban también y con quien hablaban, más como parientes cercanos que no amos poderosos. Estas imágenes, sobre todo después de su dispersión, tomaron asiento junto a los fogones de la casa, y por ello son tan nuestras.

¿Cómo habrán visto a sus santos los Guaraníes? La visión que los mbyá-guaraníes tienen hoy de las ruinas de San Miguel Arcángel, en el Brasil, su *Tava mirín*, su “pequeña ciudad”, sorprende a quien no trasunta su pensamiento. Históricamente, esos guaraníes no son los descendientes de los guaraníes misioneros, pero han hecho del sitio el “lugar de su cultura” –*tekoá* –, “donde son lo que son”. Son guaraníes, al fin y al cabo, de cosmología y visión análoga. Son buenos artesanos, de estética simple y abstracta a la vez, como se ve en las pequeñas figuras zoomorfas que ponen a la venta en las mismas ruinas.

“Lo más sorprendente es considerar que para los mbyá-guaraníes las ruinas de San Miguel son evidencias de la plenitud divina almacenada, de manera potencial, en los remanentes físicos. Al fin del mundo, las piedras de las ruinas y las estatuas de madera en San Miguel volverán a la vida, dicen los mbyá guaraníes. Sus ejecutores guaraníes serán resucitados a través de sus obras, las piedras de las ruinas se tornarán personas o se erguirán nuevamente y las construcciones arquitectónicas retomarán su grandiosidad primera y originaria”.

“En el caso de las estatuas y de las piedras de las paredes, los mbyá-guaraníes creen que los antiguos artífices guaraníes donaron su sustancia personal a las piezas, propiedades de sus espíritus impregnaron sus artes, de manera que ellos pudieron eternizar su existencia consustancializados con los materiales que ellos moldearon, tallaron o esculpieron”.

Estas reflexiones expuestas por José Otávio Catafesto de Souza y José Cirilo Pires Morinico¹ (mbyá-guaraní este último), concuerdan en gran parte con la atrevida y novedosa tesis de un arte guaraní chamánico que animaría gran parte de la producción de las imágenes guaraní-jesuíticas, como propone Darko Sustersic en este libro. Los muertos en esas imágenes se immortalizaron. Imágenes y piedras en su materialidad poseen una fuerza espiritual, cuyo destino es unir artistas y creyentes, investigadores y visitantes, en un diálogo de contemplación siempre viva.

Bartomeu Melià, s.j.

Asunción, 31 de diciembre de 2009

¹ En “Fastamas das brenhas ressurgem nas ruínas; Mbyá-guaranis relatam sua versão sobre as Missões e depois delas” (Arno A. Kern y otros, *Povos Indígenas*, vol 5, Passo Fundo, 2009, p. 314-315),

IMÁGENES GUARANÍ-JESUÍTICAS

Entre los estudios dedicados al arte escultórico surgido en los talleres de la Provincia Jesuítica del Paraguay, el presente trabajo de Darko Sustersic –que es la continuación de *Templos Jesuíticos-Guaraníes*– abre nuevos horizontes para la comprensión de una de las expresiones artísticas más originales de la América colonial. Los trabajos producidos hasta ahora por los diversos autores que abordaron el tema, pueden ser considerados como puntos de referencia que permitieron acceder a este nuevo y polémico análisis cuyo alcance excede el de las propuestas anteriores. Por una parte supera los límites geográficos de dichas investigaciones ya que no se ciñe a un patrimonio nacional determinado sino que abarca todo el ámbito de la otrora provincia jesuítica. Pero lo más importante es que logra superar los términos conceptuales establecidos por algunos mitos antiguos y modernos fuertemente arraigados en nuestra cultura histórica.

Quizá la más condicionante tanto en el presente como en el pasado es la pretendida superioridad de la cultura europea y la total dependencia del artista guaraní de los maestros de ese origen. Otro mito, ya más presente en los investigadores actuales, es la consideración de los jesuitas no como misioneros de una fe religiosa sino como simples agentes del poder.

Con respecto al primero, el de la primacía europea, debemos reconocer que hoy ha sido superado pero no debemos olvidar que si los jesuitas como Cardiel o Sepp se referían al artesano guaraní como simple “copista y repetidor” fue porque pensaban como hombres del siglo XVIII procedentes de una civilización que valoraba las formas orgánicas características del barroco y desconocían, obviamente, los análisis de las formas abstractas y geométricas elaborados en épocas más recientes. En los últimos siglos la experiencia del arte africano y polinesio fue determinante y esos nuevos conocimientos etnográficos y artísticos marcaron el inicio de una aventura que trastornó nuestra escala de valores y se extendió a todos los ámbitos de la cultura actual. Viene al caso hacer la comparación entre dos estatuas de San Luis Gonzaga: la del Museo Bogarín de Asunción y la de Brasanelli conservada en Rio Grande do Sul. Un jesuita del siglo XVIII elegiría inevitablemente al segundo mientras que a nosotros, protagonistas de la posmodernidad, nos impresiona mucho más el primero.

Situados en esta nueva perspectiva no nos resulta difícil aceptar, como propone Sustersic en su libro, que los sujetos principales de esta historia del arte no sean exclusivamente los maestros venidos de Europa sino que los verdaderos protagonistas fueron los habitantes autóctonos de la región los cuales estaban lejos de ser simples copistas como se presuponía. Esta investigación lo descubre como el verdadero creador no solamente de estatuas sino de los estilos que predominaron en los talleres misioneros. Cuidadosos análisis estilísticos e iconográficos desarrollados por el autor permiten descubrir y afianzar este papel protagónico del artista guaraní como el auténtico inventor de las formas que permiten distinguir su arte de las demás manifestaciones de su tiempo.

Pero esta metodología de análisis es confrontada y completada con la documentación histórica éditada e inédita. Dicho cotejo logra llevar a cabo el descubrimiento de los ritmos de los estilos vernáculos, sus combinaciones y síntesis con el barroco importado, lo que le permite al investigador referirse a la fundación de un nuevo capítulo de la historia del arte iberoamericano que podría denominarse “Arte Guaraní-Jesuítico”.

Ahora bien, para hablar con propiedad de esta nueva disciplina también es necesario referirse al papel desempeñado en la sociedad de las misiones por los religiosos de la Compañía de Jesús. Ellos lograron instaurar el clima de libertad indispensable para la creación y lejos de imponer en forma autoritaria su propia visión de las formas dieron muestra de un respeto y aprecio por las manifestaciones locales que en el campo del arte se descubren contundentes, sin posibilidades de réplicas.

Uno de los ejemplos más notables lo presenta Sustersic cuando establece la relación entre las dos concepciones: la de los indígenas por una parte y la reforma barroca que pretendía impulsar el hermano Brasanelli. A pesar de su prestigio y autoridad no todos aceptaban pasivamente sus lecciones. En el pueblo de Santa María de Fe y sobre todo en el de Santiago, se formaron centros, como reductos del estilo tradicional, cuyo gran ejemplo es la imagen de la patrona de Santa María de Fe de presencia imponente por su tamaño y empaque.

El choque se produjo en Concepción, actual localidad de la República Argentina, donde el italiano construyó la primera gran fachada de piedra para un templo gigantesco de cinco naves. Destinadas a las hornacinas de ese imponente, entre columnas salomónicas al modo barroco, los escultores guaraníes labraron seis imágenes de piedra. Pero ellas no adoptaron las formas orgánicas del maestro sino que mantuvieron la configuración tradicional geométrica. Para que esta disyuntiva estético-cultural se resolviera con *ingenio y afecto*, como la mayoría de los conflictos de la nueva sociedad misionera, el maestro jesuita aceptó que los artífices locales se expresaran según su modo propio.

Tres de ellas, salvadas milagrosamente de la destrucción del mariscal Das Chagas Santos y del capitán Berón de Astrada, que se guardan hoy en el Museo de Luján, provincia de Buenos Aires, constituyen para Sustersic el inicio de una nueva síntesis del arte barroco y del estilo de los *pliegues aplanados*. Es más, para el autor la síntesis realizada por los escultores guaraníes influyó incluso en las mejores producciones de las últimas décadas del maestro. Ese movimiento culminó en el Paraguay, en los frisos de Trinidad, especialmente en el de los ángeles músicos. Esta iglesia, resumen de los aportes de todas las artes de las misiones, la arquitectura, la escultura y la pintura, sin excluir la música, define la meta y el punto más alto alcanzado en el compendio barroco-guaraní y además afirma soberanamente el protagonismo de los creadores indígenas quienes debieron trabajar en un clima de libertad y mutuo respeto a juzgar por el logro de tan felices creaciones.

La crónica de cada descubrimiento de ese tan original capítulo de la historia del arte se da a conocer en forma de relato, a veces novelado y en ocasiones anecdótico. Se discuten las diferentes metodologías en las que se combinan y complementan los análisis históricos y documentales con los estilísticos. Los resultados permitieron resolver con cierta certeza científica la mayoría de los problemas e incógnitas que impedían el avance de estos estudios.

Esta notable experiencia concluyó ciento cincuenta años más tarde con la expulsión de los jesuitas ordenada por Carlos III. Se produjo entonces *el cambio de un tiempo sagrado por el de un tiempo profano y el comercio y el progreso suplantaron a la mayor gloria de Dios*. Como consecuencia, fue otra la suerte que le tocó a las esculturas, tema éste que el autor estudia en el capítulo que denomina: *Las imágenes aceptadas por los blancos, las imágenes rechazadas y las domésticas*.

Propone finalmente una meditación sobre las diversas interpretaciones de estas obras tan singulares. Es ésta la parte más polémica donde se confrontan las distintas opiniones y teorías e incluso aquellas voces que niegan su condición artística. Finalmente, incluye un capítulo sobre la religiosidad guaraní con la presentación de la hipótesis sobre el arte chamánico que, a juicio del autor, sería la esencia de lo guaraní.

Por todo lo expuesto es posible concluir que tanto por la profundidad de los temas desarrollados como por la novedad e importancia de los descubrimientos que presenta, el libro de Bodizar Darko Sustersic marcará necesariamente un antes y un después en el campo de estas investigaciones.

Héctor Schenone

Buenos Aires, 19 de febrero de 2010

UN NUEVO ARTE

El carácter escurridizo del hecho artístico se presta a ser encarado tanto desde las interpretaciones críticas y las intuiciones sensibles como mediante los análisis objetivos y los registros detallados e inscriptos en un programa académico. Obviamente cada uno de estos momentos precisa del otro, pero ambas aproximaciones buscan cautelar la especificidad de sus ámbitos y sus métodos. Por un lado, la teoría del arte tiende a desmarcar el análisis crítico (ensayístico, interpretativo, promotor de lecturas abiertas) del histórico-científico (rastreador de evidencias, demostraciones y mediciones precisas). Por otro, el discurso de las ciencias pretende definir con precisión su objeto sustrayéndolo de los avatares de la subjetividad y del vaivén de las perspectivas veleidosas.

Este libro de Darko Sustersic vincula, y aun cruza, ambas posiciones: no se conforma con puros cotejos cuantitativos o constataciones empíricas -ascendidas luego a nivel de categorías analíticas-, sino que encara inductiva, directamente, las obras concretas; las escudriña, las describe y analiza desde perspectivas formales y expresivas, las disecciona, interroga sus sentidos, lanza discutibles pero movilizadoras conjeturas acerca de sus orígenes desconocidos, enfrenta el tema oscuro de la alquimia de las imágenes: ¿cómo adviene una figura nueva surgida de procesos de encuentro entre mundos distintos? ¿cómo se resuelve no sólo la significación, sino la forma estética misma de un nuevo arte?

Porque el profesor Sustersic otorga estatuto artístico a las imágenes misioneras. Éstas gozan del privilegio de la forma encendida por significaciones propias. Esta premisa constituye un norte fijo para sus investigaciones. Las esculturas misioneras no pueden ser analizadas según las categorías del arte euro-occidental, pues son portadoras de nuevas sensibilidades y, aun, de un estilo propio, inaugural en el ámbito de la historia del arte. Por eso, resulta indispensable que pasen ellas a formar parte de un capítulo propio en esa historia. Quizá, siguiendo los propios supuestos del autor (basados en la metodología particular que requiere la consideración de esas piezas), más corresponda hablar de una historia paralela del arte o de otra historia, que de una sección de la Historia del Arte (sobre todo si asumimos que Sustersic considera esta historia en clave de Bellas Artes). Pero lo importante acá es el reconocimiento de un hecho nuevo: la diferencia de un arte particular que el autor llama "guaraní-jesuitico" y que reivindica en sus valores formales y expresivos no como el resultado de una mera copia, sino como el producto de un hecho que afirma sus niveles estéticos y sus contenidos de verdad.

En cuanto en este mismo libro tiene su autor la generosidad de ocuparse detalladamente de mis interpretaciones sobre el arte misionero y de, muchas veces, disentir respetuosamente con ellas, me permito marcar una coincidencia y un desacuerdo con su teoría del arte misionero. Creo con dicho autor que existe, sin dudas, un arte específico de las misiones en el Paraguay, definido por rasgos formales marcadamente originales, reveladores de mundos propios y creadores de un régimen estético particular. Simplificando al extremo un tema complejo, considero que la diferencia es que Sustersic cree que ese arte se afirmó gracias a los misioneros y pienso yo que lo hizo a pesar de ellos. Las reducciones no buscaron promover la expresividad ni el talento sensible de los guaraníes, sino reproducir un sistema de representaciones que, basado -en lo posible- en la copia de los modelos, ayudara a fortalecer la fe mediante los argumentos de la belleza. El nuevo arte creció cargado de tensiones y desacuerdos, a la vez que se nutrió de alianzas, pérdidas y apropiaciones (nunca la hegemonía es totalmente impuesta: en gran parte las formas ajenas son aceptadas con

resignación o complacencia). Pero, estoy seguro, estas diferencias de interpretación, lejos de intentar invalidar un argumento en pro del otro, ayudan a enriquecer las perspectivas acerca de un tema complejo que en ningún caso puede ser reducido a lecturas maniqueístas o simplificaciones binarias.

Las formas de la fe

El doble acercamiento que hace el profesor Sustersic al arte misionero lleva su voluminoso estudio a transitar itinerarios diferentes, que casi siempre sirven para apoyarse mutuamente en pos del rumbo arriba citado. La vehemencia con que se encuentra marcado este derrotero vuelve polémica su obra, como señala Héctor Schenone en su prólogo a esta misma obra. Y vuelve, agrego, discutibles muchos de sus planteamientos; al menos en uno de los niveles señalados: el de la interpretación. Consideremos primero ese ámbito, que involucra los terrenos inciertos de la producción artística.

Al margen de la vocación técnica y científica que anima sus libros, Darko Sustersic es un apasionado defensor de los valores, ideas y principios normativos que guían sus postulados: apuesta con ardoroso entusiasmo a las creencias que movilizan el cuerpo conceptual de su obra. Cree con convicción en la existencia de un arte indígena-jesuítico, pero también cree, diría yo que con unción, en el proyecto jesuítico. Esta doble certidumbre, marcada por la fe, le lleva, por un lado a tomar claro partido por este proyecto; pero, por otro, dotan a su estudio de una firmeza irreductible: una “mirada apasionada y cómplice”, en el decir de Bartomeu Meliá. El hecho de mirar con tesón comprometido el objeto de su trabajo, agrega bríos a sus argumentos y le empuja a debatir con energía las posiciones contrapuestas a la suya.

Pero debe recordarse que estamos ubicados en los terrenos resbaladizos de la producción del arte, que, ajenos a los empeños de la racionalidad científica, se encuentran inevitablemente cruzados por imaginarios y representaciones móviles, por sombras y sensibilidades, por afectos, por razones inexplicables. El arte moviliza subjetividades, impresiones e imágenes y cautela, así, su objeto de la mirada aclaratoria y definitiva de la ciencia. Por eso, el plano de la interpretación artística se encuentra interferido por la opinión y el gusto subjetivo, que llevan a menudo a parcializar las diferentes posiciones.

A modo de ejemplo, considero por una parte que el profesor Sustersic sobredimensiona la obra (y la presencia) de Brasanelli (en oposición a su tesis de que los verdaderos creadores del arte misionero eran los indígenas), y, por otra, omite los aspectos conflictivos que necesariamente hubieron de marcar la aparición de un arte diferente. Aunque reconoce “las guerras de imágenes” (del estilo barroco contra la imaginería chamánica) y consigna la resistencia de un grupo de escultores a aceptar el estilo de Brasanelli, toda la obra de Sustersic supone una situación conciliatoria, un escenario de pleno respeto de la diferencia cultural guaraní.

El mapa

Quizá el aporte más importante que acerca Darko Sustersic en este plano radique en el cuestionamiento radical de las muchas lecturas que se han dado sobre el arte misionero: al ponerlas en jaque, desestabiliza las interpretaciones, las obliga a revisar sus supuestos y defender sus argumentos e impide que se cristalicen en certezas. El autor abre, así, un campo fecundo de debate crítico: lanza retos a otras maneras de comprender la génesis, el desarrollo y el sentido del arte misionero. Y este desafío aviva la reflexión y moviliza un ámbito de estudios raras veces sujeto a cuestión y controversia; un espacio de la historia y la teoría del arte poco proclive a asumir sus diferencias internas.

Pero, aun reconociendo sus aportes en este plano, considero que sus mayores contribuciones deben ser buscadas en sus meticulosas exploraciones estilísticas y, sobre todo, iconográficas, tanto de las obras mismas como de la documentación a ellas referida. Tras la búsqueda de categorías firmes y sistemáticas que sostengan su teoría del arte guaraní-jesuítico, el autor realiza una exhaustiva investigación, estudio y registro de imágenes sobrevivientes, a las que persigue afanosamente en casi toda el área de las misiones jesuíticas (Argentina, Brasil y Paraguay). Este meticuloso levantamiento de piezas resulta inédito y arroja datos valiosos, verdaderos descubrimientos, como él mismo reconoce. Igual cuidado aplica a los pacientes estudios de documentos y archivos que, unidos a sus propias pesquisas, trazan un mapa indispensable de la escultura misionera. Pero también, enriquecen notablemente el análisis estilístico: las categorías de “cabezas ensambladas”, “túnicas ahuecadas” y “pliegues aplanados”, por citar sólo tres figuras descollantes en su análisis, permiten acercamientos transversales a la obra, más allá de los problemas técnicos de su factura, la calidad expresiva y los interrogantes que plantea la transculturación (cuestiones, por otra parte, no evitadas por Sustersic).

Tiempo jesuítico

El hecho de que este libro privilegie la producción realizada durante los 150 años de vigencia de las reducciones de los jesuitas, relega necesariamente una consideración de las pautas originales del arte guaraní. Si bien es verdad que el autor utiliza la figura de “arte chamánico” -que le habilita un contacto con el mundo guaraní extra misionero- también es cierto que un mayor detenimiento en esas pautas, aún vigentes en muchos casos, le hubiera podido dar pistas útiles para rastrear los indicios de la sensibilidad indígena.

La potencia que tienen las formas del arte guaraní, incluso las surgidas posteriormente al conflicto colonial, trasunta una sensibilidad refinada y un certero sentido escultórico, basado sin duda en la máxima economía de la forma; es decir, el arte precolonial guaraní se desarrollaba, no sólo en las antípodas del barroco europeo, sino al margen de toda representación figurativa. Por otra parte, aquella estética bárbara² y esta vocación tridimensional se consolidaron, luego de la expulsión de los jesuitas, en fecunda mezcla o en litigio frecuente con diversos sistemas culturales del Paraguay; el producto constituye un fértil entrevero cuyas estribaciones llegan hasta nuestros días bajo el nombre de “santería popular”.

De todos modos, considero que es en el ámbito estricto de lo jesuítico, deliberadamente acotado, donde debemos buscar los alegatos del autor y recoger las valiosas aportaciones de este libro. Un libro que, sin duda, deviene un título indispensable en la bibliografía referida al arte y la historia de las misiones sudamericanas y que, vinculado con el corpus de la obra del autor, afirma con decisión un espacio propio en la interpretación de diferentes niveles de la cultura indígena-misionera. Las muchas piezas que sobreviven en templos, museos, colecciones particulares y altares domésticos, encontrarán en este libro no sólo el refugio de catálogos minuciosos que aporten datos precisos y susciten lecturas diversas, sino, también, un principio esencial de cautela para el patrimonio artístico e histórico regional: en torno a éste, los prolijos registros de Sustersic, así como la documentación que los respalda, levantan una mirada de conjunto y un cerco de resguardo.

Ticio Escobar

Asunción, 27 de febrero de 2010

² Aplicado a la cultura indígena, empleo el término “bárbaro” en el sentido en que lo hace Adolfo Colombres (La hora del bárbaro) o lo hiciera yo mismo (Elogio de la barbarie) para reivindicar los derechos de la diferencia cultural discutiendo irónicamente la oposición civilización-barbarie, cuyos alcances discriminatorios son conocidos.

INTRODUCCIÓN

LAS ARTES Y LAS CIENCIAS DEL RENACIMIENTO AL SERVICIO DE UNA “EMPRESA ESPIRITUAL”

El siglo XVI, que presencié la fundación de la Compañía de Jesús, se caracterizó por un desarrollo de las ciencias y de las artes sin precedentes en la historia de la humanidad. En esa época del Renacimiento no solamente se recrearon templos clásicos y estatuas griegas y romanas, sino que resurgió el impulso del primer cristianismo en la difusión y prédica de su mensaje.

Así como San Pablo y otros apóstoles utilizaron las galeras romanas y los recursos de su época para difundir el Evangelio en todo el mundo mediterráneo, del mismo modo San Francisco Javier y sus compañeros se embarcaron en frágiles naos y galeones, guiados por la brújula y otros nuevos instrumentos, para llevar a cabo sus travesías por las nuevas rutas interoceánicas. La expansión de todas las fronteras geográficas, científicas y culturales conocidas en la época significó una gran posibilidad que aprovecharon las diversas congregaciones religiosas, cada cual según sus propios estatutos y carisma. Como consecuencia, una nueva orden como la Compañía de Jesús, fundada en esa época, 1540, se caracterizó por el alto nivel científico y artístico de sus miembros y especialmente de sus misioneros.

Mientras las potencias marítimas europeas, especialmente Portugal y España, desarrollaron la exploración y la conquista de vastos territorios y continentes, los misioneros intentaron relacionarse con las diversas sociedades humanas allí residentes, que tenían sus propios sistemas de vida, de creencias y de pensamiento diferentes a los europeos. Generalmente la conquista militar y la religiosa marcharon a la par usando los mismos métodos, la cruz y la espada. En otros casos, especialmente en las selvas sudamericanas, se dieron radicales diferencias con las demás conquistas de la historia humana, incluso de la misma América. Una de las más notables fue la intervención que han tenido las órdenes religiosas en la defensa de la población indígena ante los conquistadores. Entre dichas órdenes se han distinguido los franciscanos, los dominicos, los mercedarios y, a partir de 1550, los jesuitas.

En el Nuevo Mundo los seguidores de San Ignacio de Loyola fundaron varias provincias, entre las cuales se destacó, muy pronto, la del Paraguay o Paraquaria (1604). En ella y en las misiones de China concentró la Compañía sus principales esfuerzos y comprometió el mayor número de misioneros. Al imperio donde se rendía culto al *Señor del Cielo*, se destinaron los jesuitas astrónomos, expertos en los astros celestes. Ellos hallaron las claves que abrieron las puertas de la, aparentemente hermética, cultura china. Diferente fue el caso de Paraguay donde actuaron misioneros místicos como el Padre Roque González y Antonio Ruiz de Montoya entre otros, los que, apoyados por los artistas como el peruano Bernardo Rodríguez o los flamencos Luis Berger y Luis de la Croix, descubrieron los resortes de la sensibilidad de esa cultura del bosque y la selva sudamericanos. Ellos, con la valiosa colaboración de otros misioneros jesuitas y de los mismos guaraníes, pusieron en marcha el famoso *Sacro Experimento* que fue, sin lugar a dudas, la experiencia social e intercultural más notable y exitosa de la época moderna y probablemente de todos los tiempos.

En cambio, las misiones chinas, iniciadas en forma tan promisorio por el matemático y astrónomo italiano Mateo Ricci y continuadas por el alemán Adam Schall, el belga Fernando Verbiest y el esloveno Augustin Hallerstein, directores de los observatorios astronómicos de Pekín, después de un siglo de brillante desarrollo conocieron el ocaso. La crisis fue consecuencia de una larga y encarnizada *querrela de los ritos chinos* al término de la cual, en 1715, y luego en 1742, los

métodos de evangelización de la Compañía fueron condenados.³ Dos siglos después, en 1939, la condena fue levantada por Pío XII; no obstante, las misiones chinas nunca se recuperaron.

Pero no fueron el interés por las ciencias astronómicas de los chinos ni la apertura a la sensibilidad artística de los talentosos guaraníes las únicas diferencias que separaban las estrategias misionales en esas dos naciones situadas en las antípodas del orbe terrestre. Otras circunstancias, como el relativo aislamiento del resto del mundo de las misiones guaraníes, permitieron desarrollar con más libertad y mayor creatividad la prédica evangelizadora de los jesuitas, cubriéndola con un prudente manto de silencio y, a veces, hermético secreto.⁴

En la China no ocurrió lo mismo, ya que toda la actividad de los misioneros jesuitas era seguida con mirada inquisidora por las demás órdenes religiosas, como los dominicos y los franciscanos, que se comportaron más como rivales e intransigentes críticos de los métodos de evangelización de la Compañía, que como socios de una empresa en común.

Además de los testimonios documentales y también artísticos sobrevivientes de una y otra empresa, tenemos el caso de uno de los mayores artistas de la Orden jesuítica: el pintor, escultor y arquitecto lombardo José Brasanelli cuyo destino inicial era China y fue cambiado por el de la Provincia del Paraguay adonde, por el contrario, no fue enviado ningún astrónomo.⁵

Esperando una recepción favorable y poniendo su fe en ellas, los primeros misioneros penetraban en la selva llevando en una mano la cruz y en la otra una imagen. Tal fue el caso de San Roque González que fundó y ayudó a fundar cerca de una docena de reducciones, siempre acompañado por una pintura de la Inmaculada que obraba, según diversos testimonios, prodigios de atracción y conquista de los guaraníes. De allí que el Padre la llamara *La Conquistadora*. Es notable también el caso del Padre Antonio Ruiz de Montoya quien después de dos intentos fallidos sólo pudo fundar la Reducción de los Siete Arcángeles de Tayaoba cuando enarboló un cuadro de esos arcángeles pintado por Luis Berger.

Los Hermanos coadjutores Bernardo Rodríguez, Luis Berger y Luis de la Cruz fueron jesuitas extranjeros que pintaron sobre el terreno las primeras imágenes para las misiones. Pero muy pronto los siguieron los mismos guaraníes que demostraron su habilidad como pintores y también como escultores. Ellos imitaban a sus maestros pero dejaban el sello de su carácter guaraní introduciendo muchos cambios. Fue así que se originó un nuevo estilo que se conoce en la historia como guaraní-jesuítico. Ese arte no se manifestó sólo en la pintura sino que muy pronto pasó también a la escultura. En 1625 tenemos el testimonio de que en las misiones, con la dirección del Padre Vicente Badía se tallaba el primer retablo cuyos escultores fueron guaraníes. A éste le siguieron otros hasta que todas las reducciones llegaron a tener sus iglesias equipadas con hermosos retablos de los cuales casi no quedan huellas pero que podemos reconstruir hipotéticamente. Ellos estaban tallados en un estilo que se podía reconocer como diferente de los europeos, con un carácter autónomo, misionero. En ese estilo surgieron pronto maestros indígenas quienes desarrollaron un arte autóctono que testimonia una cultura de una gran riqueza y originalidad, la que no fue todavía suficientemente investigada y de la que actualmente quedan pocos testimonios. Una de las principales razones de su paulatina desaparición fue la llegada desde Europa de un estilo diferente, el barroco, traído por el escultor, pintor y arquitecto José Brasanelli.

3 **Hribar, Viljem Marjan:** *Mandarin: Hallerstein, Kranjec na kitajskem dvoru*. Ljubljana: Didakta, 2003.

4 **Sustersic, Bozidar Darko:** "Secretos de la Compañía de Jesús en la Provincia del Paraguay". IX Jornadas Internacionales sobre las Misiones Jesuíticas. San Pablo, Brasil, 2002.

5 El famoso astrónomo jesuita Buenaventura Suárez que instaló en el siglo XVIII un observatorio astronómico en la misión de San Cosme y Damián, fue originario de Santa Fe, Provincia Jesuítica del Paraguay, e hizo sus estudios de matemática y astronomía por su propia iniciativa en la capital de dicha provincia, Córdoba. Cuando los superiores vieron sus notables logros, sobre todo el observatorio construido con ayuda de guaraníes, con telescopios de lentes de cristales de cuarzo fijados a cañas de bambú, decidieron apoyarlo adquiriéndole un telescopio inglés.

Afortunadamente la reforma de Brasanelli no fue tan radical como era el deseo del Provincial Luis de la Roca. En lugar de extirpar el antiguo y tradicional arte guaraní-jesuítico del siglo XVII, permitió que continuara su desarrollo y, además, él mismo fue cautivado por su original estilo que nunca había visto hasta entonces. Ya en vida del maestro y sobre todo después de su muerte se desarrolló un complejo proceso de búsquedas, combinaciones y síntesis de los estilos del siglo XVII con las novedades aportadas por el arte barroco como no se ha visto hasta entonces en la Historia del Arte. El resultado más notable surgido de esos procesos de síntesis fueron los frisos de la gran iglesia de Trinidad. Esta notable historia debe ser investigada paso a paso en todas sus alternativas. Ellas muestran el alma de un pueblo, el guaraní, que sólo es conocida en la actualidad por los escritos jesuíticos y, muy escasamente, por sus propias manifestaciones que son sus obras.

Desde los inicios de la experiencia guaraní-jesuítica, a partir de los primeros encuentros en las selvas, cuando la pintura y después la música desempeñaron un papel fundamental, fue posible percibir el carácter excepcional de aquellos sucesos. Los protagonistas, guaraníes y jesuitas, escribieron juntos una de las historias más originales de esa época. Estudiar esa *experiencia* social desde la perspectiva del arte es una tarea que permite revelar aspectos totalmente desconocidos e insospechados. Pero lo que está en juego en esta investigación no es solamente descubrir o corregir algunos datos históricos erróneos o ignorados, sino averiguar algo más trascendente referido a nuestra propia identidad y naturaleza. Se trata de saber de qué modo aquellos misioneros, seres humanos al fin, también manifestaron en su vida e historia el cumplimiento de lo que llamamos las leyes fundamentales que gobiernan la vida humana sobre las cuales aún hoy, a pesar de los adelantos científicos y tecnológicos, reina la mayor incertidumbre y más polémicas que acuerdos.

Si fuera verdad que *“el poder es coextensivo al cuerpo social;”* y que *“no hay entre las mallas de su red playas de libertades elementales”*⁶ y además *“que el poder está en todas partes”*⁷ como lo proclama Michel Foucault, habría que entender a la sociedad de las misiones como un extraño ejercicio de ese poder y como un caso más de la afirmación y cumplimiento inexorable de esos principios. Sin embargo, si se llegara a demostrar que un solo individuo pudiera eludir esas leyes, sería admisible que grupos humanos también pudieran lograrlo y que incluso se llegaran a fundar sociedades al margen del supuesto imperio de ese rigor y necesidad fatal.

Si lográramos comprobar que aún actualmente pueda haber líderes espirituales, misioneros, que proclamen la excepción a esas leyes del poder, habríamos abierto espacios nuevos, al margen de dichas teorías, para la comprensión de aquella antigua historia misional.

El ejemplo del Padre Pedro Opeka, actual misionero en Madagascar, es harto elocuente en derribar las barreras erigidas por esos principios al parecer inexorables. Tanto sus acciones como sus declaraciones parecen apuntar contra esas pretendidas leyes que gobernarían todas las relaciones humanas:

*“No vine a buscar poder, sino hermandad y amistad...No vine a imponer a la gente la cultura occidental. He aprendido su lengua, sus costumbres y su mentalidad. Me siento feliz y agradecido de que sepan por qué he venido aquí y de que ahora seamos tan cercanos.”*⁸

6 Foucault, Michel: *Un diálogo sobre el poder*. Madrid: Alianza Editorial, 1981, p. 82.

7 Foucault, Michel: *La voluntad de saber. Historia de la sexualidad*. Vol. I. México: Siglo XXI, 1977.

8 Voglar, Vida: “Flores que crecieron en el basural”, en: *Selecciones Reader's digest*, Setiembre 2009, Argentina, pp. 105 a 110. Incluyo este ejemplo porque lo conozco personalmente.

No basta saber que estas afirmaciones proceden de un misionero actual. Quizás sea importante comprobar, además, que partiendo de dichas excepciones a las leyes sobre “*el poder*” el Padre Opeka fundó *Akamasoa*, una asociación con 17 poblados donde había solamente basurales y ahora viven unas 20.000 personas, con 10 escuelas de 1000 alumnos cada una, y que además colaboró en la construcción de 70 escuelas primarias y centros asistenciales y de salud en el resto de Madagascar.

Pero toda esa obra podría perderse si cambiase la orientación política del gobierno que en lugar de colaborar se propusiese obstaculizar tan espectaculares realizaciones. Es eso precisamente lo que ocurrió en América del sur en la mitad del siglo XVIII. Mientras la ideología política del imperio español y el portugués favorecían la evangelización de las nuevas sociedades había un acuerdo tácito entre las dobles lealtades de aquellos religiosos: ellos trabajaban para el rey de España, pero también para Aquél que hace dos mil años lanzó la proclama insólita de un “*reino que no es de este mundo*”, la que suscitó tantos seguidores y sigue convocando partidarios.

La primera gran crisis de las misiones fue el Tratado de Permuta entre las Coronas de España y Portugal, celebrado en 1750 y anulado en 1760, el que dejó muchas heridas abiertas. Finalmente la orden de expulsión de los territorios de Portugal, Francia y España, a la que siguió la extinción de la Compañía, produjo una enorme ruptura, de orden casi cósmico, que hoy es poco conocida y mal comprendida.

Sólo con una mirada integral y profunda, los historiadores, sociólogos y antropólogos que estudian el período anterior a aquella gran ruptura podrán comprender la realidad de la actuación de los misioneros en su calidad de agentes de un orden político y otro espiritual. Por eso no es fácil entender de qué manera los jesuitas tomaron las decisiones de organizar la defensa de ese gran país, sus estancias y cultivos, enfrentar la agresión bandeirante en igualdad de condiciones y de proyectar una economía para 100.000 o 140.000 habitantes. En la fachada de Jesús hoy puede verse esculpidos dos escudos, uno con dos espadas y otro con dos llaves: el poder temporal y el espiritual. En la armonía y acuerdo de esos poderes pudo surgir un país misionero: una civilización jesuítica-guaraní. Después de la expulsión y de la extinción de la Compañía se volverían a fundar misiones, pero serían iniciativas limitadas, sin la trascendencia de las anteriores jesuíticas y franciscanas.

No fue un estado dentro de otro estado, como después se dijo, ni los misioneros eran sólo agentes de la colonización de los grandes imperios. Ellos eran misioneros que fundaban reducciones para el Rey y para Dios, con dos lealtades conjugadas. Solamente teniendo en cuenta esta doble realidad se puede entender cómo dichos “*agentes*” entraban en la selva desarmados y cómo eran llevados por su pasión (o como se decía en su época evangelizador) hasta hacerse matar por sus dos “*Reinos*”: el material y el de las llaves de la “*Tierra sin Mal*”.

La proclama de esta realidad no es hagiografía, como muchos lo interpretan actualmente; es el verdadero secreto de aquellas misiones que de tan obvio y repetido termina por ser incomprendido y negado. Un Reino que “*no es de este mundo*” al que consagraban su vida no sólo los religiosos sino también los guaraníes fue el móvil oculto de aquella historia y es lo único que permite comprenderla y justificarla.

El estudio del arte podrá arrojar más luz sobre esa realidad.

La importancia de las imágenes para el estudio de la historia americana

La importancia que actualmente los historiadores del arte atribuimos a las imágenes en las primeras fundaciones es, según algunas disciplinas, una quimera, ya que la estructura de lo

“real” se compone, según esos supuestos, de un tejido de factores políticos y económicos generadores de situaciones conflictivas, y no de cuadros e imágenes que remitan a ideales y utopías.

Investigar las contradicciones y los conflictos de una época es fundamental, siempre que no se pierda de vista, en nuestro caso, que todo el edificio de la sociedad misionera no se construyó a partir de conflictos, sino mediante la superación de las dificultades que surgían en la realización del proyecto creado por la Compañía de Jesús. Es más importante y decisivo, por lo tanto, estudiar ese proyecto originario, asumido por aquellos líderes y simbolizado por sus imágenes, que reducir nuestro horizonte a los conflictos, por más interés y prioridad que ellos tengan para las diferentes ciencias y la mentalidad de nuestra época.

Uno de los pocos antropólogos que llamó la atención sobre las imágenes que actuaron en América fue Serge Gruzinski. Dicho investigador llegó a la conclusión de que:

“[...]la imagen ejerció, en el siglo XVI, un papel notable en el descubrimiento, la conquista y la colonización del Nuevo Mundo. Como la imagen constituye, con la escritura, uno de los principales instrumentos de la cultura europea, la gigantesca empresa de occidentalización que se abatió sobre el continente americano adoptó –al menos en parte– la forma de una guerra de imágenes que se perpetuó durante siglos y que hoy no parece de ninguna manera haber concluido.”⁹

El mismo autor se pregunta a continuación: *“Pero ¿el dominio de la comunicación no vale tanto hoy como el de la energía, y la guerra de las imágenes tanto como la del petróleo?”¹⁰*

Podemos cuestionar la importancia que otorga Gruzinski a las imágenes pero no podemos ignorarlas completamente, dada la innegable existencia de las manifestaciones artísticas de esa época, ya sea en el campo de la poesía, oral o escrita, de las artes plásticas en sus más diversas expresiones, de la música y la danza. Los jesuitas lograron, mediante el desarrollo de las bases estéticas de la cultura guaraní y de sus propias propuestas renacentistas y barrocas, un nivel de comunicación con los indígenas que nunca tuvieron los conquistadores, ni los encomenderos, ni sus descendientes.

Los primeros europeos que establecieron un contacto permanente con la nación guaraní fueron los españoles de la fracasada fundación de Buenos Aires. La colaboración de los guaraníes les permitió fundar en Asunción, a partir de 1537, una sociedad interétnica única en América, en la que el medio de comunicación por excelencia fue la lengua guaraní. Dicha lengua fue el mayor patrimonio que durante siglos, y quizás milenios, elaboró esa nación a partir de su vida y experiencia en un medio selvático totalmente diferente al europeo. Las más importantes de esas regiones selváticas se extendían, entonces, en las cuencas reunidas de los ríos de la Plata, del Amazonas y del Orinoco. En esa inmensa extensión se han desarrollado algunas de las *culturas de bosque y selva* más avanzadas de la humanidad. Entre todas ellas la que más se destacó por su arte, por su arquitectura, por su organización social y por su extraordinaria lengua fue la cultura guaraní. No debemos olvidar que, como afirmaba Alcide d'Aubigny, los guaraníes eran *“una raza diferente de todos los demás indios, tanto por su inteligencia como por su robustez, estatura y proporcionadas formas.”* También debemos tener presente la observación de Humboldt que era buen conocedor de los guaraníes y señalaba que: *“en ninguna parte he visto indios con tal regularidad de facciones: sus ojos denuncian inteligencia y la costumbre de reflexionar”*.

⁹ Gruzinski, Serge: *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 12.

¹⁰ *Ibidem*, p. 13.

Las principales civilizaciones amerindias como la maya, la azteca y las del altiplano andino son admiradas sobre todo por sus grandes monumentos líticos. La cultura de los hombres “*adornados*”, como se llamaban a sí mismos los guaraníes, nos dejó, en cambio, sus extraordinarios himnos religiosos en los que culminó la estructura de su “*pensamiento*” y creencias, cristalizados en su notable lengua. Esa lengua y un asombroso florecimiento de las artes plásticas y de la música, desarrollado en nuevas direcciones a partir de los contactos con los misioneros jesuitas, constituyen un legado cultural único todavía poco explorado.

La investigación del patrimonio de la escultura de las misiones guaraní-jesuiticas surgió en esos contactos interculturales nos pone frente a realidades imprevisibles. La mayoría de los expertos están de acuerdo en que durante esa experiencia, que duró un siglo y medio, tuvo lugar el desarrollo de un estilo autónomo, hecho casi único en la época colonial sudamericana. Si bien tenemos casos individuales extraordinarios como son las obras de un Aleijadinho en Brasil, o las de Bernardo Legarda y de Capiscara en Quito, o de Diego Quispe Tito en Cuzco, entre otros artistas geniales, sin embargo, el mérito de haber creado un estilo de nación y de época reconocible por su carácter propio (entre la copiosa obra sudamericana de los siglos XVII y XVIII) les pertenece a los escultores guaraníes misioneros.

La otra condición sorprendente, que distinguía a los artistas misioneros de los demás sudamericanos y que tuvo no poca gravitación en su arte, es la seguridad económica y social en la que desarrollaban sus obras. Ellos no tenían que producir para un mercado competitivo, como fue el caso de otros centros como Cuzco, Quito o Lima. El *santo apohára*, como era denominado el hacedor de santos, era mantenido por el *Tupãmba’e*, la propiedad común o de Dios, y no tenía que preocuparse por la rentabilidad de su trabajo. Se trataba en realidad de un verdadero paraíso para el arte y la creatividad, comparable a las mejores épocas de la historia de las artes.

Los protagonistas de la Historia de las Misiones y el plan del libro

La investigación de las imágenes nos permitirá conocer además de los artistas misioneros, jesuitas y guaraníes, a muchos otros personajes participantes y actores de aquella Historia del Arte. También podremos saber acerca de quienes la investigaron y descubrieron las autorías y las fechas de la creación de aquellas imágenes. Se destacarán los pensadores que lograron interpretar sus significados ocultos y sus valores simbólicos, culturales y artísticos. No podrían faltar tampoco, como corresponde a una obra científica, los críticos, quienes juzgaron esas obras o demasiado “*bárbaras*” o demasiado imitativas para figurar en el templo universal de las creaciones del espíritu, de la cultura y del arte.

En la Primera Parte del libro titulada “*El arte como testimonio del surgimiento y desarrollo de la nueva cultura guaraní misionera*” conoceremos, además de las imágenes, a los misioneros que las llevaban en sus viajes por las selvas y predicaban exhibiéndolas e incluso, en ocasiones, muriendo junto a ellas. Además intentaremos penetrar en el misterio de la recepción de aquellas imágenes por parte de los indígenas y de los mensajes simbolizados por ellas.

Acompañarán a la presentación de estas imágenes *conquistadoras* portátiles, y después esculturas entronizadas en las iglesias o imágenes *fundadoras*, los artistas que las pintaron y esculpieron: los jesuitas coadjutores Bernardo Rodríguez, Luis Berger, Luis de la Cruz, el Padre Vicente Badía y sus hábiles indios carpinteros y escultores.¹¹ En este ca-

11 Carta del P. Claudio Ruyer, desde Santa María del Iguazú, incluida en la Carta Anua de 1626-1627 de Nicolás Mastrilli Durán, en: Leonhardt, Carlos, S. J.: *Cartas Anuas de la Provincia del Paraguay, Chile y Tucumán de la Compañía de Jesús (1615-1637). Documentos para la Historia Argentina. Iglesia*. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Históricas/Facultad de Filosofía y Letras/Universidad de Buenos Aires, 1929, t. XX, pp. 291 y 292. Citado en: Serventi, María Cristina: “Tradición e innovación en la arquitectura de las primeras iglesias de las Misiones Jesuíticas de Guaraníes”, en: Bartomeu Melià, (ed.): *Historia inacabada, futuro incierto. VIII Jornadas Internacionales sobre las Misiones Jesuíticas*. Asunción: CEPAG, 2002, p. 286.

pítulo también se analizará el impacto que produjeron las invasiones de los bandeirantes portugueses en la primera mitad del siglo XVII y se conocerá una nueva interpretación de la decisiva batalla de Mbororé cuya estrategia fue también una obra de arte y un secreto celosamente guardado por los jesuitas.

En la segunda mitad del siglo XVII sobresalió entre los artistas guaraníes el maestro (anónimo) de San Ignacio Guazú, creador del estilo monumental de las *estatuas horcones* de *túnicas ahuecadas* cuyas obras serán analizadas individualmente. Un alumno suyo (también anónimo), el Maestro de Santa María de Fe y de Santiago, creó el nuevo estilo de los *pliegues aplanados* que se desarrollará a partir de sus pueblos de origen hacia el sur y hacia el norte, hasta llegar incluso a los franciscanos de Caazapá.

A fines del siglo XVII arribaron jesuitas de una nueva generación que se propusieron modernizar el arte de las misiones. Entre ellos se encontraban el músico tirolés Antonio Sepp y el escultor, pintor y arquitecto José Brasanelli. Podremos comprobar que el afán reformista con que llegaron a América estos jóvenes jesuitas se fue atemperando a medida que avanzaban en el conocimiento de las culturas locales. El Padre Sepp incluyó muy pronto las danzas guaraníes en la iglesia durante los festejos de la Natividad. Brasanelli fue cambiando la iconografía y el estilo de sus imágenes buscando la aceptación del pueblo guaraní. Los encuentros y desencuentros de esas búsquedas serán analizados en el capítulo referido a la irrupción de la reforma barroca.

En el mismo capítulo se darán a conocer a los impulsores de las obras: los provinciales Lauro Núñez y Luis de la Roca que apoyaron y promovieron la renovación de las artes y de la cultura de la Provincia.

También se mostrará un suceso artístico que pasó totalmente inadvertido hasta ahora. Se trata de una corriente de escultores guaraníes, probablemente liderados por los talleres del pueblo de San Nicolás, que han querido perseverar en el estilo tradicional sin aceptar la reforma barroca de Brasanelli. Más aún, a ellos se les ha conferido el privilegio de esculpir las seis estatuas de piedra itaquí de la fachada de Concepción que el maestro, quizás intencionalmente o quizás por falta de tiempo, no alcanzó a concluir.

Después se analizarán los difíciles momentos de la crisis de la década de 1730 y del Tratado de Permuta de 1750. Pese a todas las dificultades, en esa época el Hno. Juan Bautista Prímoli levantó sus dos extraordinarios templos: San Miguel y Trinidad. Es la época en que los escultores guaraníes unifican ambos estilos: el que tenía huellas de las enseñanzas de Brasanelli y el tradicional proveniente del desarrollo del estilo de las *estatuas horcones* del siglo XVII. En este movimiento de *revival* de la tradición guaraní surgirá un estilo nuevo como síntesis de los aportes culturales recibidos y de las propias creaciones de los talleres locales.

Finalmente conoceremos al Padre Danesi quien fue una de las personalidades más sorprendentes del período misional. Casi siempre actuó, no por órdenes de los superiores ni por directivas de los memoriales, sino por exclusiva iniciativa propia, lo que no es frecuente en esa época y menos en la orden jesuítica. Reconstruyó la cúpula caída de Trinidad, cubrió las naves con bóvedas de ladrillos y cal, en lugar de las de piedra itaquí desarmadas por el Hermano José Grimau, y adornó la iglesia con imágenes y relieves tallados por los mejores escultores guaraníes de la época representantes de la síntesis europeo-guaraní que culminó en esas creaciones.

Como fin y culminación de la Primera Parte hay una referencia a un tema muy poco conocido que es la conquista de la tercera dimensión en el pensamiento y en el arte de las misiones. En efecto, de las más de cincuenta figuras en los relieves de los *ángeles músicos* de Trinidad, todas en estricta planimetría vistas de frente o de perfil, hay una sola excepción.¹²

12 En realidad, se trata de dos *ángeles arpistas* similares, pero sólo uno está completo y puede ser analizado.

Se trata de un *ángel arpista* cuyo rostro se muestra en tres cuartos de perfil y cuya figura está representada, no en dos, sino en tres dimensiones. Este concepto espacial se repite en la representación de las manos de dicho músico. En efecto, de las dos manos que ejecutan el arpa, una se muestra al frente del plano del encordado y la otra detrás, hacia la profundidad así creada. Ese músico se distingue de los demás arpistas, ya que todos aparecen ejecutando el instrumento con una sola mano, la que ve el espectador, al frente del encordado. Este descubrimiento autónomo tiene en la Historia del Arte un significado trascendental pues señala el ingreso de la cultura misionera en la etapa de la tercera dimensión, etapa reservada a las culturas más avanzadas. Pero esos logros fueron interrumpidos por la expulsión de los jesuitas de las misiones y la destrucción de las mismas en las primeras décadas del siglo XIX.

En la Segunda Parte, dedicada a la construcción de una Historia del Arte de las misiones como ciencia, cada imagen nos permitirá revisar y juzgar el acierto o error de la empresa de arqueología histórica que nos permitió rescatarla del olvido, situarla en el período correspondiente y asignarle aproximada autoría. Allí serán dados a conocer los fundamentos de las propuestas de la Primera Parte, que el lector podrá juzgar una vez conocidas las razones y los descubrimientos que motivaron cada decisión.

En esta Segunda Parte también se conocerá el *“estado de la cuestión”* de las investigaciones precedentes. Muchos temas relacionados con las búsquedas del autor y de sus colaboradores asumirán inevitablemente un modo biográfico para su total claridad y fidelidad narrativas. En este desfile de artistas e imágenes se podrá observar también, como un telón de fondo, la historia general de las misiones de la que ellos participaron y en la cual fueron finalmente las víctimas. Conoceremos sus períodos de prosperidad, las épocas de oro y las crisis que se sucedieron como en toda historia humana y los trabajos y las luchas de sus protagonistas por superarlas. Podremos contemplar esa historia a través de la mirada de aquellas imágenes, situadas en los altares de los templos y en los rincones de los hogares de las familias guaraníes. En medio de nubes de incienso las contemplaremos presidiendo los cantos y oraciones de la liturgia barroca de esa época. Pero también las veremos envueltas en las nubes de los incendios que finalmente consumieron aquellos templos, salvándose algunas de ellas las cuales, a veces ya en parte quemadas, fueron llevadas a lejanos refugios donde hoy podemos contemplarlas y estudiarlas.

La Tercera Parte está dedicada a las interpretaciones de ese proceso que se inició con *La Conquistadora* y culminó con los frisos de Trinidad. También pasaremos revista a las críticas a esa sociedad misional y a la posibilidad de su inclusión en una Historia del Arte universal. Ese debate se profundizará con ocasión de la visita a un pueblo misionero, Concepción de la Sierra, donde a partir de pequeños restos y de una estatua mutilada se intentará reconstruir un pasado que dejó profundas huellas en la sociedad actual. Llegamos así a la conclusión de que es función principal del arte ocuparse no tanto de las ideas de la humanidad como de sus ideales. A partir de este capítulo accedemos, en el siguiente, al tema de la religiosidad, sin el cual es difícil comprender el arte y la mentalidad guaraníes. Los textos de ese capítulo estaban reservados a una obra específica sobre la religiosidad y la cultura guaraníes. Sin embargo era imposible no incluir un capítulo sobre el tema, aunque fuera en forma de síntesis, que permitirá al lector el acceso al núcleo de la cultura y mentalidad guaraníes.

El libro culminará en el capítulo 15 con una visita imaginaria a un taller misionero de aquella época, que podría suponerse el de San Ignacio Guazú o el de Santa María de Fe, o el de San Nicolás, o algún otro donde trataremos de reconstruir el proceso seguido por el escultor guaraní, su modo de percibir las formas, tallar los volúmenes y cubrir las superficies de los mismos con relieves, esgrafiados y pinturas significativas.

Lograremos así un acercamiento decisivo a los artistas que trataron de interpretar en sus esculturas y pinturas los ideales de aquella sociedad. Así las obras de arte, sus autores y sus receptores aparecerán siempre estrechamente ligados, permitiendo alcanzar un conocimiento de la época que para las demás ciencias permanece, la mayoría de las veces, inaccesible.

El análisis de las imágenes sobrevivientes que llegaron a nosotros exhibe en sus diferentes partes numerosas heridas y pérdidas de la pintura original y en sus miembros rotos o quemados los testimonios patéticos de aquella violenta historia que les tocó sufrir, a ellas, a sus creadores y a sus receptores.

Pero esas imágenes, además de testimoniar los genocidios devastadores de la cultura y del pueblo guaraníes, permiten reconstruir una Historia del Arte que es quizás el mayor y más rico patrimonio que nos ha legado aquella civilización misionera.¹³ Estudiarla y dar a conocer su riqueza es el mejor modo de preservarla y protegerla de su desaparición.

Concluiremos esta introducción con la metáfora “*restos de un naufragio*” que expresa la difícil tarea de reconstruir el esplendor de la civilización guaraní-jesuítica a partir de imágenes sobrevivientes de incendios, destrucciones, migraciones, saqueos, etc., las cuales lograron llegar hasta nosotros como admirables testimonios de una vastísima producción artística desaparecida.

La comparación adquiere todo su significado si la complementamos con otra metáfora inspirada en la labor de los antropólogos y paleontólogos que parten de alguna vértebra o algún otro hueso aislado para reconstruir el cuerpo completo, con huesos y músculos, de un animal prehistórico desconocido.

De un modo parecido, tomando como muestra una pequeña imagen doméstica, copia de la gran imagen de la Patrona de Concepción pero en un estilo guaraní diferente y opuesto al estilo barroco europeo, podremos reconstruir esos estilos autóctonos que hemos llamado de *cabezas ensambladas*, de *túnicas ahuecadas* y de *pliegues aplanados*. Este último estilo floreció en los talleres misioneros antes, durante y después de la reforma barroca del Hermano Brasanelli.

Contando con ese instrumento metodológico reconoceremos las dispersas imágenes de la fachada demolida del templo de Concepción y podremos reconstruirla en toda su grandeza y su estilo tan diferente del barroco triunfante en Europa y Latinoamérica española y portuguesa.

Esa nueva metodología nos permitió reconocer a las imágenes de Santa María de Fe como las fundadoras de ese estilo. Además, podremos descubrir que las imágenes franciscanas, que parecían autónomas en un estilo propio y diferente, también forman parte de esa misma corriente estilística. Cada pieza identificada permite, al igual que las vértebras de un dinosaurio, a veces intuir y otras veces reconstruir en todas sus dimensiones y características el organismo del que formaba parte.

El método de los historiadores del arte para reconstruir totalidades sobre la base de mínimos hallazgos se llama análisis estilístico. Se trata de un método actualmente criticado pues se considera a los estilos como un *hobby* refinado de los historiadores del arte. Se olvida con frecuencia que los estilos son el modo de manifestarse de los artistas; son el lenguaje mismo de sus mensajes. No hay otra forma de que una sociedad manifieste su modo de ser sino a través del arte y sus estilos. Son las creaciones más sutiles y sensibles de una época y de una

13 “Diz-se, sem aprofundar as raízas históricas em que se alicerça a civilização jesuítica na terra rio-grandense, que ela nada influiu ou construiu no carácter ou na vida social do extremo Sul do Brasil [...] Não se pode negar que exista uma interdependência entre uma civilização jesuítica das Missões e a formação do Estado brasileiro que será, no extremo Sul, o marco meridional das possessões portuguesas que se estendem até o Prata e que se fixa, definitivamente, realizada a conquista das Missões, nas linhas atuais de suas fronteiras geográficas.” Porto, Aurélio: *História das Missões Orientais do Uruguai*. Porto Alegre: Livraria Selbach, 1954. 1ª Parte, p. 233. Citado por Trevisan, Armindo: *A escultura dos sete povos*. Porto Alegre: Movimento, 1978, p. 101.

cultura para manifestarse. ¿Acaso es posible despreciar su lectura y análisis como si se tratara de un esteticismo carente de contenido y sentido como se oye con frecuencia? Claro que son voces que parten de algunas ciencias vecinas y de los historiadores del arte con insuficiente formación que se dejan seducir por el facilismo de esas ciencias emergentes novedosas.

Para que no queden dudas sobre la metodología en que se basó nuestra investigación es necesario confirmar que por lo menos el 70% de los descubrimientos que damos a conocer son resultados de pacientes y trabajosos análisis estilísticos completados con documentos de archivo de la época de sus protagonistas, como las Cartas Anuas y los testimonios principalmente de viajeros posteriores.

Si es verdad lo que afirma John Ruskin en cuanto a la mayor fidelidad y veracidad del “libro” de las artes respecto de los demás testimonios históricos y literarios, entonces el estudio del arte guaraní-jesuítico debería presidir las demás disciplinas que se ocupan del tema.¹⁴

En efecto, el análisis histórico depende de la veracidad de los testigos de cada hecho; el análisis antropológico está supeditado a la ideología de cada investigador y así sucesivamente. El análisis estilístico, en cambio, no depende del sujeto sino del objeto, la obra de arte, fiel depositario del pensamiento, mentalidad y cultura de cada sociedad y de cada época. La única condición es conocer los códigos de sus lenguajes y las gramáticas que gobiernan la sintaxis de cada estilo cuyo aprendizaje y dominio es lento y exige mucha ejercitación. Pero sobre los estilos del arte guaraní-jesuítico no se ha escrito todavía ningún diccionario ni se ha ensayado gramática alguna. Más aún, como todavía no se ha tomado conciencia de que existen tales estilos autóctonos y se supone que se trata de imitaciones y copias del arte europeo, se pretende descifrarlos aplicando los códigos de lectura consagrados para dicho arte europeo.

Este libro pretende llenar ese vacío: reconocer ante todo los estilos autóctonos desarrollados por los *santo apohára*¹⁵ guaraníes, e investigar los códigos y la lógica de sus gramáticas según es posible establecerlos a partir de las pocas obras salvadas del que fue, más que un naufragio, un diluvio universal para la cultura misionera.

Una visión histórico-evolutiva de las obras surgidas en esos talleres permitirá descubrir los estilos del arte guaraní-jesuítico y proporcionar al lector los instrumentos necesarios para llevar a cabo sus propias lecturas e investigaciones. Por trabajosos que puedan resultar esos desciframientos, los resultados de conocer la interioridad de la cultura guaraní misionera de un modo directo, sin intermediarios ni traductores, compensan con creces cualquier esfuerzo y tiempo comprometidos.

Para un libro de arte referido al tema del descubrimiento y análisis de los estilos guaraní-jesuíticos es fundamental contar con abundante y exhaustivo material ilustrativo. Pero el sistema tradicional de las láminas impresas no permite brindar reproducciones de la calidad y fidelidad requeridas.

Al lector se le requerirá, entonces, que acompañe la lectura del libro con una PC donde podrá observar las láminas, la mayoría de ellas, en colores. Podrá apreciar así directamente las fotografías, acompañadas con breves textos y leyendas que completan las explicaciones y argumentaciones desarrolladas en el libro.

Sin embargo, cuando eso no sea posible, ponemos a disposición del lector una selección de ilustraciones impresas en el cuerpo del libro a menor tamaño y en blanco y negro. Se trata siempre de un material que acompaña, sin pretender suplirlo, al material digital completo que se proporciona en el CD adjunto en la contratapa de cada ejemplar.

El autor

14 **Ruskin, John:** *St. Mark's rest: the history of Venice*. Londres, 1887, Prefacio. Citado en: Kenneth Clark: *Civilización*. Madrid: Alianza Editorial, p. 23.

15 Agradezco a Padre Meliá su corrección de “santo apohava” usada anteriormente por “apohára” en todas las menciones del libro, que reemplaza ventajosamente a aquella.

PRIMERA PARTE

EL ARTE COMO TESTIMONIO DEL SURGIMIENTO Y DESARROLLO DE LA NUEVA CULTURA GUARANÍ MISIONERA

LAS IMÁGENES CONQUISTADORAS ¹⁶

UN ARTE NUEVO PARA ESCENARIOS DIFERENTES: LOS CLAROS DE LAS SELVAS, LA LUZ DE LAS HOGUERAS Y LAS PALMAS DE MARTIRIOS (1610-1641)

Las imágenes de las primeras décadas documentadas por las Cartas Anuas

Pocas veces en la Historia del Arte las pinturas de imágenes cumplieron funciones tan decisivas como en los primeros encuentros entre los misioneros jesuitas y los indios guaraníes, que tuvieron por escenario las imponentes selvas sudamericanas. En aquellos instantes cruciales se decidía el éxito o el fracaso de cada una de esas empresas fundacionales. Ellas podían concluir de tres maneras: exitosamente, con la fundación de una nueva reducción; con la retirada infructuosa de los misioneros, o también, como ocurrió en varios casos, culminar con la muerte violenta de los intrusos. Cada vez que se emprendía una misión se enfrentaban todas esas posibilidades y riesgos, de los cuales dan pruebas los documentos escritos de la época, las numerosas reducciones establecidas en la cuenca rioplatense y la larga nómina de jesuitas que perdieron su vida en los intentos fundacionales fallidos. Sólo un exagerado afán de simplificación ideológica hace que hoy muchos investigadores reduzcan los tres casos a uno solo: un supuesto pacto guaraní-jesuitico para sustraerse a las encomiendas.

En la intermediación de los primeros encuentros, entre otras estrategias utilizadas, la tradición atribuyó a la música un rol fundamental. Así lo dejan entender numerosos relatos y la imaginación de algunos ilustradores y cineastas. Se sabe que ella ejercía una gran atracción sobre los sensibles guaraníes haciéndolos abandonar su belicosidad y natural recelo. Pero por más difundida y atractiva que pueda resultar dicha hipótesis tampoco podemos aceptarla plenamente porque las fuentes documentales sólo se refieren a las imágenes como copartícipes de esa primera y difícil misión de persuasión y conquista.

Entre los misioneros más destacados de esta etapa figuran dos americanos: el asunceño Roque González de Santa Cruz, muerto por los tapes en 1628 en Caaró, y el limeño Antonio Ruiz de Montoya. Ambos dejaron testimonios de que usaron "*imágenes de pincel*" para impresionar a los indios y ganarse su voluntad en esos contactos iniciales. El Padre Roque dio el nombre de *La Conquistadora* a una imagen pintada de la Virgen, que siempre llevaba en sus viajes y de la que nunca se separó. Se trataba de una *Inmaculada* a cuya intervención atribuía el éxito de sus numerosas fundaciones. También una pintura de los Siete Arcángeles, ejecutada por el Hermano jesuita Luis Berger, permitió al Padre Ruiz de Montoya transformar en éxito dos fracasos anteriores en la fundación de la reducción de los Tayaoba del Guayrá.

De las primeras imágenes, casi todas protagonistas de intensas y riesgosas acciones, han sobrevivido muy pocas. Algunas, como *La Conquistadora* del Padre Roque, fueron destruidas en los intentos fundacionales mismos. Otras perecieron en los incendios y destrucciones de las reducciones causadas por los *bandeirantes* que asolaron las misiones hasta el año 1641, fecha de su derrota en Mbororé.

El argumento artístico y estético de esas imágenes podrá ser apreciado y juzgado actualmente sólo a través de dos ejemplos conservados: el primero es un retrato de la Virgen

¹⁶ Sustersic, Bozidar Darko: "Las imágenes conquistadoras - Un nuevo lenguaje figurativo en las misiones del Paraguay", en: *Suplemento Antropológico*. Asunción: Universidad Católica "Nuestra Señora de Asunción", 2005, vol. XL, N° 2, pp. 151-194.

pintado por un indio de Itapúa, que hoy se guarda en el Museo “Enrique Udaondo” de Luján, Provincia de Buenos Aires (Argentina); el segundo, una pintura de la Inmaculada conocida como la *Virgen de los Milagros* pintada por el Hermano flamenco Luis Berger, guardada en la iglesia de la Compañía en Santa Fe (Argentina). En los demás casos las obras no llegaron a nosotros aunque los relatos de las Cartas Anuas testimonian su existencia y narran los hechos en que les tocó actuar. Las pinturas así conocidas son las siguientes:

1- *La Conquistadora* del Padre Roque González pintada por el Hermano Bernardo Rodríguez.

2- *Los Siete Arcángeles* de Tayaoba del Hermano Luis Berger.

3- La pintura de *Los Novísimos* de Itapúa de Luis Berger.

4- Un *Retrato de la Virgen* pintado por M. Habiú de Itapúa. 1618. (Luján, Argentina)

5- *La Virgen de los Milagros de Santa Fe* de Luis Berger. 1634. (Santa Fe, Argentina)

Se sabe que existieron muchas otras pinturas del Hermano Bernardo Rodríguez, español procedente de Lima, o del Hermano Luis de la Croix, flamenco como Luis Berger. Pero ellas no son identificadas suficientemente para estudiar su actuación en episodios narrados por las Cartas Anuas.¹⁷

Lo que es muy importante de destacar es que este primer período (1610-1641) de la escuela guaraní-jesuita no fue iniciado a partir de obras europeas traídas por los misioneros. Aunque esas obras existieron, según lo prueba la documentación obrante, los roles protagónicos fueron desempeñados por imágenes pintadas en América para las sociedades americanas. Hayan sido sus autores europeos enamorados de América, como Bernardo Rodríguez y Luis Berger, o los mismos indios como M. Habiú de Itapúa, ellos produjeron sus obras en el suelo del Nuevo Mundo pensando en sus destinatarios y receptores, los pobladores originarios americanos, llamados también amerindios.

1. 1.- El Padre Roque González, su “*Conquistadora*” y su opción por la defensa del pueblo guaraní

El Padre Roque rompe con la “sociedad encomendera” y entra en la Compañía de Jesús

El Padre Roque González, el primer santo y mártir rioplatense, nacido en Asunción en 1576, fue clérigo en la Catedral de Asunción desde 1598, antes de ingresar en la Compañía el 9 de mayo de 1609.¹⁸ En una carta de mediados de 1602, junto con el Padre Francisco Sobrant, se dirige al Cabildo, ya que no había obispo, solicitando que se remedie la ignorancia de Doctrina de los muchachos de la ciudad “*por que muchos de ellos ni aun persignar saben*”.¹⁹

A través de esa carta se conoce el “*cristianismo*” de los encomenderos de Asunción encargados de velar por la evangelización de los indios encomendados. Si ése era el estado de adoctrinamiento de sus hijos no era mucho lo que se podía esperar de ellos.

Otro suceso, registrado por el Padre Lozano, ofrece las claves de la época ya que define con mucha claridad la frontera entre las dos “*religiosidades*” que llevaban el nombre de cristianas, pero cuya diferencia se acentuaba cada vez más: una era la religiosidad cultural de los encomenderos y la otra la religiosidad comprometida de los jesuitas.

17 Se podría suponer que estas pinturas *conquistadoras* actuaron solamente en las primeras décadas. Sin embargo, la última reducción, Ntra. Sra. de Belén de los Mbayá, fue fundada el 4 de agosto de 1760, por el Padre José Sánchez Labrador y el Padre José Martín Mantilla, apoyados por una pintura de Nuestra Señora de Belén, donada por el entonces gobernador de Asunción, Jaime Saint Just. **Ojeda Bobadilla, Milciades Ramón:** *El Paraguay Jesuítico. Nuestra Señora de Belén de los Mbayá*. Paraguay: Gráfica F.A.S., 1999, p. 16.

18 **Storni, Hugo S. I.:** *Catálogo de los jesuitas de la Provincia del Paraguay. (Cuenca del Plata) 1585-1768*. Roma: Institutum Historicum S. I., 1980, p. 126.

19 **Moreno, Fernando María, S. J.; Carbonell De Masy, Rafael, S. J.; Rodríguez Miranda, Tomás, S. J.:** “*Para que los indios sea libres...*”. *Escritos de los mártires de las Reducciones guaraníes*. Asunción: Centro de Espiritualidad “Santos Mártires”, 1994, p. 17.

Se trató de la brusca interrupción del sermón del jesuita Marcial Lorenzana y su obligado abandono del púlpito de la Catedral de Asunción.²⁰ Su discurso condenaba las expediciones punitivas contra indios pacíficos que terminaban esclavizados en las encomiendas de Asunción.²¹

El violento silenciamiento de dicho sermón en defensa de los indios decidió al Padre Roque a tomar el partido de los jesuitas. El Padre Lozano lo narra del siguiente modo:

“Acaso le ayudó [al Padre Roque] a dejar el siglo el caso horroroso que aconteció en 1609: una represalia organizada por el teniente gobernador en la cual las víctimas, pacíficos indios guatós, estaban pagando por los culpables de haber asesinado a españoles en Jeréz, a 80 leguas al norte de Asunción. El Deán y provisor del obispado, convocó una junta de clérigos, y de las autoridades militares que habían intervenido. Aunque éstos rehusaron asistir, la junta condenó la represalia, exigiendo la liberación de los guatós cautivados, y encargó al P. Lorenzana que hiciese pública la condena en su sermón dominical en la catedral; precisamente cuando el Deán, bastante anciano, salía de Asunción para visitar otros pueblos de la diócesis.

Mientras el P. Lorenzana explicaba los fundamentos y las exigencias de reparar la injusta represalia, el Tesorero de la Catedral le obligó a callar y a bajar del púlpito. El P. Roque, asistente habitual a los sermones del P. Lorenzana, lo observó todo; y semanas después entraba en la Compañía.”²²

Mientras el Padre Lozano coloca en el centro del relato la gravedad de la “injusta represalia”, al lector actual lo llena de espanto el método usado, de arrasar una aldea y llevarse como esclavos a los sobrevivientes. Esa represalia, justa o no, era una encubierta cacería de esclavos, habitual en la época, y a la que recurrían indistintamente españoles y portugueses. Denunciar su ilegitimidad moral era muy grave, y hacerlo en una iglesia desde el púlpito no podía ser tolerado por una sociedad edificada sobre esos cimientos.

Este relato, muy poco conocido a pesar de su importancia fundamental, pues encierra varias claves de la época, permite comprender en qué condiciones difíciles desarrollaban su acción los jesuitas y quiénes eran sus verdaderos enemigos. Además permite transmitir a la posteridad la índole del compromiso asumido por el Padre Roque con sus “indios” y el recurso de todos los medios disponibles, incluso el sacrificio de su vida, para reunirlos o “reducirlos” a la sombra de la cruz en las reducciones, librándolos de la esclavitud y generalmente de la muerte, en las encomiendas.

Las fundaciones del Padre Roque y su “Conquistadora”

El Padre Roque fue uno de los misioneros más decididos y exitosos de esa época. Su místico fervor y su dominio de la lengua guaraní colaboraban en afirmar su liderazgo entre los indios. El atributo que lo caracteriza como santo y mártir, es una imagen pintada de la Virgen, inseparable en todos sus viajes misionales, a la que denominaba *La Conquistadora*.

Ese cuadro atraía a los indios de un modo considerado milagroso, predisponiéndolos a oír la prédica del misionero. Si el poder de esa imagen descansaba en gran medida sobre

20 El Padre Marcial de Lorenzana nació en León (España) en 1565, entró en la Compañía en 1583 y murió en Asunción en 1632. **Stor- ni, H.:** *Catálogo...* op. cit., p. 166.

21 Sin duda, los jesuitas de San Pablo no aprobaban el proceder de esas bandeiras, a pesar de lo cual no ha trascendido un hecho político como el que protagonizó en Asunción el Padre Lorenzana.

22 **Lozano, Pedro:** *Historia de la Compañía de Jesús de la provincia del Paraguay*. Madrid, 1754, vol. I, pp. 509 a 517. Citado en: **Moreno, F.; Carbonell De Masy, R.; Rodríguez Miranda, T.:** “Para que los indios sean libres...” op. cit., p. 19.

resortes visuales implementados por los pintores de la época, también buena parte del efecto producido debe ser atribuido a las condiciones de los receptores guaraníes excepcionalmente sensibles a las imágenes.

En efecto, la irrupción de una imagen pintada representando una mujer-madre pisando una luna marca un hecho sin precedentes en la cultura visual guaraní. Pero también atestigua que aquellos habitantes de la selva, y probablemente sólo aquellos, poseían la necesaria cultura visual-plástica como para ser impresionados por esa imagen. El Padre Roque González exhibió, sin duda, imágenes a los guaycurúes que habitaban al suroeste de Asunción y en cuya conversión se empeñó durante dos años. Aunque no llevara consigo la misma Virgen *“Conquistadora”*, es improbable que no haya utilizado ninguna imagen como apoyo de su evangelización. El fracaso de su labor con esta etnia paleolítica implica también la imposibilidad de comunicarse con ella en el nivel semiótico del arte figurativo. Evidentemente las imágenes que impresionaban a los guaraníes no llegaban a comunicar sus mensajes a los guaycurúes. La lectura de esa figura pintada como suceso plástico occidental era accesible solamente a los primeros.²³

El autor de la pintura de la *Conquistadora* fue el Hermano Bernardo Rodríguez, jesuita coadjutor venido de Perú según lo informa el Padre Diego de Torres en la Carta Anua de 1615. No se conserva ninguna obra segura de su autoría, a pesar de que pintó muchas imágenes viajando por la provincia:

Va el Hermano “[...] con mucha caridad y diligencia trabajando para todas partes [...] espero quedará esta Provincia remediada y proveída de imágenes en todos los puestos que será para nosotros y para los españoles e indios de grande consuelo.”²⁴

Dicho testimonio permite constatar que las imágenes de los altares jesuíticos en su mayoría no fueron traídas de Europa sino que, como ya fue señalado, fueron pintadas en la región de su recepción. Así como el Padre Roque González era oriundo de Asunción, del mismo modo su *Conquistadora* surgió en la tierra en que desarrolló su labor misional. Esta imagen fue la misma que describe el primer Provincial, el Padre Diego de Torres, en 1614:

*“Entre los objetos sagrados, había yo traído una imagen de la Virgen Santísima, pintada, para que fuera colocada en el templo. Al saber esto, resolvieron los indios en su alegría recibirla con la más grande solemnidad posible. El templo designado para ello fue adornado con sus acostumbradas flores y guirnaldas, las calles por donde tenía que venir, con arcos triunfales. Todavía no habíamos llegado al pueblo, cuando todos en solemne procesión salieron al encuentro de la imagen saludándola los niños y niñas cantándole, las demás al son de la música, tocando flautas y timbales a su modo, y el sacerdote recitando las preces del ritual. Puesta la imagen bajo palio de seda, la sostuvieron cuatro caciques hasta llegar al pueblo, quedando los aldeanos con gran admiración al ver cosas tan nuevas e insólitas. No se puede decir cuanto consuelo sacaron de estos misterios de nuestra fe.”*²⁵

23 La calificación de “occidental” puede inducir a error puesto que no se trataba de una imagen en el estilo dominante en esa época en Europa ya que estaba impregnada de un bizantinismo como otras imágenes “Conquistadoras”, según se podrá destacar en el análisis del retrato de María pintado por un indio de Itapúa, M. Habiú.

24 **Ribera, Adolfo Luis:** “La pintura en las misiones jesuíticas de guaraníes”, en: *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana, “Dr. Emilio Ravignani”*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1980. N° 26, p. 506.

25 Carta Anua del Padre Diego de Torres. Incluye la carta de Roque González escrita en la Residencia del Paraná el 8 de abril 1614. En: **Moreno, F.; Carbonell De Masy, R.; Rodríguez Miranda, T.:** “Para que los indios sean libres...”... op. cit., pp. 57 y 58.

Este relato, proveniente de una fecha tan temprana como 1614, prueba que la notable adhesión que caracterizó a la etnia guaraní por las imágenes no fue exclusivamente fruto de la pedagogía jesuítica como suele creerse. No solamente el “civilizado” público europeo se emocionaba con el paso de una procesión y la natural identificación de la imagen con el personaje que la fe reconocía como perteneciente a una esfera superior divina. Son famosas las procesiones de la *Virgen de la Macarena* o del *Nazareno* en la Semana Santa de Sevilla. Fueron muchos los siglos que prepararon la imaginación popular para esas ceremonias y el culto de las imágenes del período renacentista y barroco. El testimonio citado del Padre Diego Torres puede considerarse fundamental para nuestro estudio de las imágenes en las misiones porque prueba que los guaraníes poseían condiciones psíquicas y culturales que los prepararon para la veneración y culto de las imágenes que sorprendía incluso a los blancos a través de toda la historia misionera.

El origen de esta inclinación, debemos reconocerlo, permanece en el total de los misterios ya que no se sabe que ellos conocieran y veneraran imágenes antes de la llegada de los jesuitas. Sin embargo, las imágenes funcionaron como disparadores emocionales, con tanta o más intensidad que en Europa, desde los primeros contactos entre jesuitas y guaraníes. A su vez las imágenes estuvieron presentes durante todo el período misional y actuaron como referencia a su identidad y cultura más de un siglo y medio después de la partida de los jesuitas. Esta realidad indiscutible, y que podríamos considerar universal para la nación guaraní-jesuítica, puede ser reconocida como el hilo conductor de su historia y reveladora de características profundas de su psicología y de su cultura.

La imagen que celebraron los indios fue la misma que, con el título de *La Conquistadora*, siguió a San Roque en todas sus fundaciones y la que le acompañó en el martirio.²⁶

La muerte del misionero y la destrucción de la imagen

Si bien no contamos con ninguna reproducción de esa imagen ni testimonios documentales sobre su identidad iconográfica ni tampoco sobre su rol exacto en las difíciles empresas misionales en las que le tocó actuar, el nombre con que era conocida no aludía a una advocación religiosa ni a una devoción personal, sino al papel esencial que desempeñaba en los primeros encuentros de aquella *conquista espiritual*. Apoyan esta conclusión dos hechos principales: uno es que su dueño, después de recibirla del Padre Torres en San Ignacio Guazú, ya no se separaba de ella; el otro, que fue destruida al mismo tiempo y por igual propósito por el que fue muerto el misionero.

Ella lo acompañó en la mayoría de sus fundaciones: Itapúa, Santa Ana y Yaguapoa en las cercanías del Paraná. Después pasó a la región del río Uruguay en cuyas tierras fundó Concepción, San Nicolás, San Javier, Yapeyú, Yjuhi, Candelaria y Caaró.²⁷ En realidad él aró y sembró en esta región y después de él fueron otros compañeros suyos, como el Padre Pedro Romero en Yapeyú o el Padre José Ordoñez en San Javier, los que concretaron las fundaciones definitivas.

Muerto el misionero en Caaró, la imagen podría haber pasado al poder de sus atacantes como un extraño y codiciado objeto más, del mismo modo que los ornamentos, el cáliz y otros elementos litúrgicos. Pero no fue así; ella fue destruida para impedir su mágico influjo conquistador sobre el pueblo guaraní. No se trataba de una simple representación de la Virgen, ni de un cuadro con su correspondiente carga simbólica, sino de un objeto poderoso, mágico, *payé*.

²⁶ *Ibídem*, p. 57.

²⁷ **Furlong, Guillermo**, S. J.: *Misiones y sus pueblos de guaraníes. 1610-1813*. 1ª ed., Buenos Aires: Theoría, 1962. 2ª ed., Posadas, 1978, p. 354; y en: **Moreno, F.; Carbonell De Masy, R.; Rodríguez Miranda, T.**: “Para que los indios sean libres...”... op. cit., p. 73.

El Padre Ruiz de Montoya, Superior de las Misiones escribe sobre el trágico suceso:

*“Sentimos, y con dolor muy grande, el execrable destrozo que hicieron en una imagen de la Virgen, querida prenda del santo Padre Roque, que fue su compañera en sus peregrinaciones, y colocada en un pueblo y estando ya fundado, la pasaba a otro. Y así (con razón) la llamaba la conquistadora, atribuyendo a su presencia los sucesos prósperos de sus empresas, conquistas donde fue a pérdida y ganancia, pues feneciendo su pintura y sus cuerpos, hoy gozan en el cielo inmortal gloria.”*²⁸

Nadie como el Padre Ruiz de Montoya pudo haber dejado un texto tan preciso sobre la función de una pintura ya que, como se verá en el próximo capítulo, él tenía una valiosa experiencia personal en relación al poder extraordinario de las imágenes sobre la etnia guaraní.

En la carta enviada por el Padre Provincial Francisco Vázquez Trujillo al Padre General, fechada el 15 de noviembre de 1628 se informa oficialmente sobre la muerte de los misioneros Roque González y Alonso Rodríguez en Caaró:

*“[...] habiendo dicho misa el santo Padre Roque y en el ínterin habiendo traído del monte un horcón con doscientos indios para llevar una campana pequeña para juntar a la gente al catecismo, el Padre Roque se inclinó para atarle la lengüeta, y el Padre Alonso se entró en su pobre aposento a rezar las Horas Menores y prepararse para decir Misa, cuando de repente dos indios de los que tenían por esclavos, con dos itaizás [hachas de piedra] ...dieron al santo Padre Roque González dos tan cruentos golpes en su sagrada cabeza que se la abrieron, con que cayó allí mismo, sin manearse, ni chistar.”*²⁹

En la carta dirigida pocos días después al Padre General, escrita el 21 de diciembre por el mismo Provincial, Francisco Vázquez Trujillo, en términos casi iguales a la citada anteriormente hallamos la preciosa mención del origen y autoría de *La Conquistadora*, además de su destrucción final junto con la muerte de los fundadores de la reducción:

*“[...] a una devotísima imagen de Nuestra Señora hermosísima, hecha del H. Bernardo que tenía en gran veneración el Padre Diego de Torres y como presea de tanta estima dejó a estas reducciones, y así podemos decir que ella ha sido la Conquistadora de tantas almas, porque con ella se comenzaban a entablar [las reducciones], la rasgaron con sacrílega impiedad [...]”*³⁰

Es notable la diferencia entre ambos testimonios escritos. Mientras el Padre Ruiz de Montoya hace del cuadro de la Virgen el verdadero sujeto de su historia, los demás relatos, o no la mencionan, o la mencionan en segundo término, no como un tema principal, esen-

28 **Ruiz de Montoya, Antonio:** *La conquista espiritual hecha por los religiosos de la Compañía de Jesús en las provincias del Paraguay, Paraná, Uruguay y Tapé.* Estudio preliminar y notas de Ernesto J. A. Maeder. 1ª. ed. 1639. Rosario: Equipo Difusor de Estudios de Historia Iberoamericana, 1989, p. 149.

29 **Moreno, F.; Carbonell De Masy, R.; Rodríguez Miranda, T.:** “Para que los indios sean libres...”... op. cit., p. 9.

30 *Relación de la gloriosa muerte de los santos Padres Roque González, Alfonso Rodríguez y Juan del Castillo y lo sucedido en ella por el P. Francisco Vázquez Trujillo, Provincial de la Compañía de Jesús en la Provincia del Paraguay a nuestro M. R. P. Mucio Viteleschi, Prepósito General de la Compañía de Jesús.* En: **Carbonell de Masy, Rafael, S. J.:** “Un anciano cacique guaraní unido al martirio de los santos Roque González de Santa Cruz y de Alonso Rodríguez, S. J.”, en: *X Jornadas Internacionales sobre Misiones Jesuíticas. Educación y Evangelización. La experiencia de un mundo mejor.* Córdoba: Ed. Carlos A. Page, 2005, p. 86.

cial, como lo percibía Ruiz de Montoya que incluso la sitúa en la gloria celestial recibiendo el premio de la inmortalidad junto al santo misionero.

¿Cuál de aquellos relatos penetra con mayor fidelidad en la esencia, en la estructura interior, oculta, de los acontecimientos? Creemos que el Padre Ruiz de Montoya, aunque escribía en Madrid diez años más tarde, se atenía más a la impresión vivencial que trascendió a los hechos, mientras las cartas a Roma los transmitían en el lenguaje profesional de las crónicas históricas, informando de todos los sucesos pero perdiendo en ese informe perfecto, profesional, la condición sorprendente, casi mágica, que residía en la presencia y función de esa pintura. Que la imagen goza de la gloria eterna junto al misionero, no se sostiene teológicamente. Sin embargo, la afirmación expresa a sus lectores algo más que sentimientos y poesía. El relato de Ruiz de Montoya expresa el fervor emocional de quien ha vivido hechos semejantes y busca comunicarlo a los demás. En cambio, el Provincial escribía para la Curia romana en el estilo, la mentalidad y los intereses de quienes leerían esas crónicas. ¿Cuántas impresiones y aspectos sorprendentes de la historia de los primeros encuentros y de las fundaciones se perdieron así en esas cartas enviadas a los Padres Generales? Creemos que los documentos escritos de la época, completados por los testimonios de las imágenes, permitirán acceder a una historia más profunda que la que se construye y reconstruye sobre la base exclusiva de los datos conceptuales escritos.

El análisis de las imágenes, su presencia y sus funciones, y la relación de los protagonistas con ellas, nos permite agregar a la información literaria y discursiva de los documentos también aspectos testimoniales y vivenciales de dichos sucesos. En una palabra, las imágenes revelan que detrás de las historias “virtuales” narradas por las Cartas Anuas se desarrollaban otras historias, como paralelas, en las mentes y en la afectividad de aquellos protagonistas. Esas historias estaban más relacionadas con sus ideales (o para otros, “utopías”) que con sus intereses particulares concretos. Dichos ideales eran en muchos aspectos diferentes a los de nuestra época y por lo tanto muy difíciles de analizar. Además cada nueva corriente actual de pensamiento que aporta otras metodologías e instrumentos de indagación y comprensión de la realidad, las más de las veces, agranda esa brecha con el pasado convirtiéndola a veces en verdadero abismo. La Historia del Arte permite en esos casos reconstruir y transitar esos valiosísimos puentes que nos ponen en más estrecho contacto con aquella humanidad. Los puentes a los que nos referimos son las obras de arte, las imágenes. Es por eso que conservan vigencia las pinturas rupestres prehistóricas, las esculturas egipcias, las griegas y las románicas y las imágenes que exhibían a las sociedades americanas los misioneros jesuitas y franciscanos. Ellos, como podemos comprobar, trabajaban y morían en la difícil obra de hacer conocer y compartir aquellos ideales que consideraban y sentían como lo más esencial, auténtico y valioso de sus vidas.

Los guaraníes no dejaban de percibir esta convicción interior que otorgaba a los nuevos *pa’i* un liderazgo social, religioso y también histórico, ya inseparable de la memoria de su nueva cultura. Ciento veinte años después de la fundación de su pueblo, los nicolasistas recuerdan en su tradición oral guaraní, como un mito de su origen, al Padre Roque González, que cruzando selvas, acompañado por su *Conquistadora*, llegó hasta ellos para reunirlos, o como entonces se decía en castellano: *reducirlos*. Lo expresan claramente en 1753 en su respuesta a la carta de Andonaegui que los intimaba a abandonar sus tierras y emigrar a la otra orilla del río Uruguay:

“[...] En el nombre de su Santa Madre, la mediadora de las gracias, [se refiere evidentemente a *La Conquistadora*] nos congregó en un comienzo nuestro Santo Padre Roque González en esta tierra donde vivimos reunidos junto al cuerpo san-

to de Jesucristo Nuestro Señor, alzado en la Cruz y junto a su Sangre Santa [...] Desde un principio, Nuestro Señor Jesucristo nos congregó como discípulos, a nosotros y a nuestro pobre cuerpo que es polvo, que algún día caerá en la tierra nuevamente. Para nuestro consuelo nos envió a los santos Padres sacerdotes de la Compañía de Jesús, quienes nos enseñaron muy bien sobre el ser cristiano y dijeron que ningún extranjero jamás entraría en esta tierra donde habitamos, te decimos [...]

Todas estas cosas admirables sucedieron por obra de Dios. A nosotros como pobres criaturas tuyas nos es difícil abarcar [estimar acabadamente] el que para redimirnos [rescatarnos] en la Cruz su cuerpo santo fue alzado, y es muy valioso [importante] que lo comprendamos verdaderamente. Por todo esto es que vivamos aquí solamente, te pedimos, Señor Gobernador!"³¹

Llama la atención que, a diferencia de los demás pueblos que amenazaban en sus cartas con responder a la guerra con la guerra, la carta de San Nicolás mencione exclusivamente razones religiosas con las que cree poder convencer al Gobernador de abandonar su propósito de marchar con sus tropas y artillería sobre los siete pueblos que no acataban la orden de transmigración.

La figura del Padre Roque con su *Conquistadora* se constituyó así en el fundamento de la fuerte conciencia histórica de este pueblo que debió atravesar circunstancias adversas muy difíciles. El Padre Ruiz de Montoya había observado ya la *rara fe* de los nicolasistas que a pesar del hambre y las pestes que los azotaban permanecían inmovibles en sus creencias.

Durante el Tratado de Permuta de 1750 fue San Nicolás el más constante en su rechazo a la mudanza y el que una y otra vez, ya apaciguados los demás pueblos, volvía a encender la llama de la rebelión. Una vez anulado el tratado fue el pueblo que más rápidamente se volvió a reunir y el que menos bajas y deserciones experimentó.

San Nicolás también se distinguió en las guerras de la independencia por su fervor a la causa de la nación guaraní. Cuando en 1819 Andresito Guacurarí quiso recuperar los siete pueblos del Brasil y cruzó con sus tropas el río Uruguay fue San Nicolás el que antes que los demás le abrió las puertas y se sumó a sus fuerzas para rechazar un primer ataque del Mariscal Chagas Santos. Pero la llegada de los refuerzos portugueses hizo perder esas conquistas de los guaraníes para ser derrotados finalmente en el Paso de Itacurubi el 6 de junio de 1819.³²

No conocemos todas las razones y causas de esta conciencia histórica excepcional. Pero que la cruz plantada por el Padre Roque junto con la imagen de la *Conquistadora* estaban en sus fundamentos no cabe ninguna duda, como ellos mismos lo afirmaban.

31 **Gaona, Isidora; Sustersic, Bozidar Darko:** "Las Cartas de los cabildos de los Siete Pueblos a Andonaegui. El caso del Cabildo de San Nicolás." En: *IX Jornadas Internacionales de las Misiones Jesuíticas*. San Pablo, Brasil, 2002. Publicado en CD. Esta carta es casi desconocida en su versión original porque la que figura entre las traducciones del Padre Juan Delgado, a diferencia de las seis restantes publicadas por el Padre Mateos, no corresponde a la versión guaraní que se guarda en el Archivo Histórico Nacional de Madrid. Como si esto fuera poco, la carta castellana que lleva el N° 4 y el título de *El corregidor, cabildo y caciques del pueblo de San Nicolás* a cambio de la guaraní en que sólo figura el Corregidor, contiene además tantos cambios, supresiones y textos diferentes interpolados que no se puede considerar ya una traducción sino una sustitución casi total. De la original del Archivo Histórico no hubo traducción hasta la presentada por Isidora Gaona y Darko Sustersic en 2002 en San Pablo y en 2004 en Córdoba.

Gaona, Isidora: "La carta guaraní del pueblo de San Nicolás (1753). Los cambios teológicos introducidos en la versión castellana", en: Carlos A. Page (coord. y ed.): *Educación y Evangelización. La experiencia de un mundo mejor*. Córdoba: Carlos A. Page, 2005, pp. 177-182. Esta carta cuestiona las ideas que se tenían hasta ahora sobre la religiosidad de los guaraníes misioneros y la presencia entre ellos de teólogos que formulaban un pensamiento cristiano de notable originalidad, lo que probablemente debía ser ocultado a la Inquisición de aquella época, por lo que fue necesario cambiar esa carta por otro texto convencional plagado de simplezas fácilmente atribuibles a los "ingenuos" indios. Sin embargo, hoy, estamos en condiciones, y lo está también la Iglesia después del Concilio Vaticano II, de valorar esta notable manifestación de una conciencia religiosa original que prescindía de los estereotipos y fórmulas teológicas de esa época, frecuentes en la pseudo traducción preparada especialmente para Andonaegui y publicada por Mateos.

32 **Maeder, Ernesto J. A.; Poenitz, Alfredo J. E.:** *Corrientes Jesuítica*. La Plata: Al Margen, 2006, p. 112.

1. 2.- Ruiz de Montoya funda los *Siete Arcángeles de Tayaoba* con una pintura de Luis Berger

La historia de otra imagen conquistadora

Otro relato sobre el desempeño de una pintura de Luis Berger fue escrito, en circunstancias también dramáticas, por su protagonista, el Padre Ruiz de Montoya, desde las selvas del Guayrá. Dos veces fracasó el Padre en fundar la reducción entre los Tayaobas, donde erigió con ayuda de *“más de trescientos indios [...] una mui hermosa cruz [...]”*.³³ Mientras se construían con mucho fervor las casas de los indios y la iglesia, el Padre se guarnecía bajo un árbol como lo narra él mismo: *“Mi casa fue la sombra de un árbol, y en él tenía una imagen de la Concepción de la Virgen, de media vara [...]”*.³⁴ Lamentablemente, ante el ataque de una confederación de caciques vecinos, Ruiz de Montoya debió huir y sólo con dificultad salvó su vida, aunque sufrió la pérdida de su sacristán, quien volvió para rescatar la imagen de la Virgen mencionada, la que fue probablemente, como la del Padre Roque, destruida por los atacantes. Esta misteriosa imagen también debería figurar en nuestra lista de las *conquistadoras* pero mientras no tengamos más datos de ella permanecerá, como se desprende del testimonio del Padre Ruiz de Montoya, vinculada a la segunda entrada de la fundación de los Siete Arcángeles de Tayaoba.

El misionero no se dio por vencido por los dos fracasos anteriores tan rotundos. Pero ante tantas dificultades, en el nuevo y tercer intento, recurrió a todas las posibilidades de la diplomacia de los caciques amigos, al poder de la oración en un ejercicio espiritual y además al Arcángel San Miguel, el jefe de las milicias celestiales acompañado por seis Arcángeles más, compañeros suyos, como se colige del propio relato del misionero:

*“No desesperé yo de la victoria. Los consejos que me daban que desistiese de aquella empresa absolutamente imposible me encendían a mayor ánimo a su conquista. Las cartas que amigos me escribían, que dejados aquellos tan repetidos peligros, me retirase al descanso y conservación de mi vida, me impelían a arriescarla. Invoqué el auxilio de los siete Arcángeles, príncipes de la milicia celeste, a cuyo valor dediqué la primera población que hiciese. Tenía yo una imagen de pincel de vara y media de alto de aquestos príncipes, púsela en su marco y llevándola en procesión aquellos tres días había andado hasta aquel campo de donde me echaron y cautivaron el niño, acompañado de sólo 30 indios, para que la victoria de tan infernales bestias se atribuyese solamente a Dios, llegamos con esta procesión a vista de aquel campo.”*³⁵

Aunque no poseemos más datos de esta pintura de Berger, a juzgar por los resultados producidos podemos creer que era impactante desde todo punto de vista, en especial para los indios guayreños. En buena parte gracias a ella este largo episodio de la *Conquista Espiritual* concluyó con éxito logrando franquear todos los obstáculos hasta entonces insuperables. Sin duda que las intervenciones de los caciques amigos prepararon el terreno de esta tercera entrada pero que el éxito estaba lejos de estar asegurado lo prueban: *“Los consejos que me daban que desistiese de aquella empresa absolutamente imposible”*. La pintura de Berger debe considerarse íntimamente asociada a la feliz conclusión de esa jornada.

33 Leonhardt, C.: *Cartas Anuas...* op. cit., t. XX, p. 342. Ver también: Serventi, María Cristina: “El rol de las imágenes en el período inicial de las Misiones Jesuíticas de Guaraníes a través de la primera documentación jesuítica y la ‘Conquista Espiritual del Paraguay’ de Antonio Ruiz de Montoya”, en: *IV Jornadas de Estudios e Investigaciones. Imágenes-Palabras-Sonidos-Prácticas y Reflexiones*. Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”/Facultad de Filosofía y Letras/Universidad de Buenos Aires, 2000, pp. 77-98.

34 Ruiz de Montoya, A.: *La conquista espiritual...* op. cit., p. 142.

35 *Ibídem*, p. 149.

Del lienzo de los Siete Arcángeles no ha quedado ningún rastro. Sin duda fue destruido en los ataques de los bandeirantes. No se conservaron tampoco, como en el caso de la *Inmaculada*, otras pinturas o esculturas de este tema que nos permitirían una reconstrucción fidedigna de su aspecto y elementos iconográficos. Probablemente la causa sea un lento cambio de mentalidad reflejado en la prohibición, en 1644, de dicha iconografía que curiosamente se mantuvo fuertemente arraigada y difundida en la escuela de la pintura cuzqueña dando lugar a un género nuevo, el de los *ángeles arcabuceros*, tan difundidos en el Altiplano y desconocidos en la sociedad posterior de las misiones.³⁶

Para tener alguna idea de la iconografía de esta obra de los Siete Arcángeles, debemos buscar precedentes de su hoy extraña temática. Los catecismos ilustrados de mayor circulación entre los jesuitas de entonces fueron el *Cathechismus minor latinus* del jesuita Pedro Canisio impreso en 1575, y la obra de Jerónimo Nadal titulada *Imágenes de la Historia Evangélica*, de 1593. Ambas fueron publicadas en Amberes, con 50 estampas el primero y 153 el segundo. Los grabados de la obra del jesuita Nadal fueron realizados en su mayoría por los Hnos. Wierix. A Hyeronimus Wierix pertenece el grabado que fue, sin duda, el modelo de la pintura de Berger, ya que ella constituye una de las escasísimas representaciones en las misiones guaraníes de esa extraña iconografía de los Siete Arcángeles reunidos en una sola estampa.³⁷

El uso de los grabados como fuentes iconográficas y modelos de composición era muy difundido en la época. Pintores como Velázquez, Zurbarán, Murillo, Alonso Cano, entre los más famosos, no desdeñaron servirse de grabados flamencos e italianos para sus obras.³⁸ Sin embargo, el importante conocimiento de estas fuentes, lejos de resolver el problema, nos ubica recién en los umbrales de la verdadera pesquisa, que consiste en averiguar cuáles fueron los cambios estilísticos e iconográficos introducidos por nuestro pintor en su obra para lograr ese impacto entre los indios.

La estampa de Wierix, en este caso, es un valioso precedente que nos ayuda a reconstruir la iconografía del cuadro y a identificar sus elementos y figuras, **fig. 2**. Los arcángeles se reconocen por las inscripciones en las aureolas y por sus atributos: *Raphael*, con un vaso y el niño –Tobías– con el pescado; *Uriel*, con la espada; *Gabriel*, con una lámpara reflejando su luz en un espejo; el imponente *Michael* cuyo brazo izquierdo exhibe una palma de martirio mientras aplasta con su pie y clava una lanza-estandarte al demonio-serpiente con alas y cabeza humana; *Sealtiel*, con las manos y rostro en oración; *Iehudiel*, con cetro y corona, y *Barachiel*, con el regazo abierto esparciendo flores.

Sobre esos personajes en primer plano y en una perspectiva más distante, aparece en un rompimiento de gloria la Sma. Trinidad gobernando un orbe terráqueo, acompañada por los símbolos de los cuatro evangelistas y rodeada por la Virgen y los apóstoles San Pedro y San Pablo a la derecha, y los santos San Juan Bautista, San Lorenzo y San Esteban a la izquierda. Sus respectivos atributos, la llave, la espada, la cruz, la parrilla y las piedras, aparecen muy destacados como los de los Arcángeles.

No es fácil, en la actualidad, reconstruir la dramática escena del relato de Ruiz de Montoya. Es posible imaginar la procesión con ese imponente estandarte a su frente avanzando a través de los claros de la selva hacia la aldea. No debemos olvidar que allí residían quienes amenazaron con matar al misionero para celebrar un ritual antropofágico, como ya

36 La diferencia entre ambas sociedades indígenas fue que los guaraníes, a partir de 1641, fueron los únicos indios que pudieron usar armas de fuego, por lo cual éstas no eran consideradas por ellos como un atributo sobrenatural.

37 **Navarrete Prieto, Benito:** *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998, p. 42.

Burucúa, José Emilio: "Ángeles arcabuceros: Milenio, Anticristo, Judíos y Utopías en la cultura barroca de América del Sur", en: *Temas medievales*. N° 3. Buenos Aires, 1993, pp. 83-120.

38 **Navarrete Prieto, Benito:** *La pintura andaluza...* op. cit., pp. 42 a 59.

lo habían hecho en la expedición anterior con su sacristán. La pintura obró el *milagro* esperado: fue instalada en una nueva construcción y se dio inicio a la reducción.

¿En qué consistía el poder de ese cuadro pintado por Berger? No se trató, como en la Europa barroca, del “*poder de las imágenes [...] que pueden elevar a quienes las contemplan a las alturas de la empatía y la participación.*”³⁹ Los Siete Arcángeles y la vista de la gloria debían producir *asombro* y temor por su iconografía e impacto visual por el poder *chamánico* de su estilo.⁴⁰ Para alcanzar esos objetivos el grabado de Wierix debió, evidentemente, sufrir importantes cambios. Para lograr mayor fuerza visual y claridad de lectura las figuras debieron simplificarse, ser más esenciales, hieráticas y frontales. Sus miradas, sin duda, fueron más intensas y directas. Los atributos que lleva cada personaje también sufrieron el mismo proceso de simplificación y clarificación visual y semiótica. Estas características estuvieron, desde entonces, siempre presentes en la mayoría de las imágenes que sirvieron en los altares y las procesiones misioneras.

A juzgar por el éxito de la tercera misión de Ruiz de Montoya, nuestro pintor, el Hno. Berger, conocía muy bien el medio en el que sus imágenes debían actuar y además poseía no escaso talento e inspiración para alcanzar esos difíciles resultados, los que no habrían sido logrados por el grabado original de Wierix, ni tampoco por una obra del mismo Pablo Rubens.

Las pinturas de Berger y las demás imágenes misioneras ¿serán juzgadas entonces a partir de los cánones barrocos del arte de Caravaggio y de Rubens? ¿o serán tenidas en cuenta para sus análisis y juicios de valor las propias condiciones culturales que caracterizaban la nueva realidad americana de aquella *conquista espiritual*?

El análisis de la pronta recepción de las imágenes misioneras

Uno de los mayores interrogantes para la Historia del Arte y la Antropología de las misiones es saber cuál fue la causa de la rápida, o mejor dicho, de la inmediata adhesión de los guaraníes al culto de las imágenes.

Los grupos étnicos de esa gran nación desconocían las imágenes y su culto antes de la llegada de los jesuitas, salvo algunas insignificantes y discutibles excepciones.⁴¹ El apego a esa manifestación religiosa a la que se adhirieron tan inmediatamente constituye un caso notable y quizás único en la historia.

Siempre se creyó que fue la extraordinaria pedagogía jesuítica la que logró ese gran cambio y esa nueva veneración por las imágenes, pocas veces registrada con tanta intensidad en otras culturas.

Como es improbable que se lograra esa singular adhesión solamente como consecuencia de la persuasión por hábil que fuera, debemos revisar todas las circunstancias en que las imágenes hicieron su aparición en la historia de la nación guaraní. La posibilidad para desarrollar esa investigación es el análisis minucioso y profundo de la documentación jesuítica de las Cartas Anuas y otros escritos de los misioneros protagonistas de la historia de esa época.

Siempre que se buscaron antecedentes de la rápida aceptación de las imágenes por los guaraníes, se limitó la investigación al campo de la Historia del Arte. Como las imáge-

39 Freedberg, David: *El poder de las imágenes*. Madrid: Cátedra, 1989, p. 195.

40 Sustersic, Bozidar Darko: “Imaginería y patrimonio mueble”, en: *Las Misiones Jesuíticas del Guayrá*. Verona-Buenos Aires: Manrique Zago, ICOMOS, UNESCO, 1993, p. 159.

41 Entre dichas excepciones se puede mencionar el caso relatado por el Padre Diego de Boroa en las Cartas Anuas de 1636: “*Saliendo cincuenta indios a la yerba, en el camino, por donde debían de pasar, está una piedra alta que tiene figura de persona, a quienes ellos llaman Añazbá, frente del diablo. Esta piedra se dice que en su infidelidad algunos la adoraban y le ofrecían dones para que les sucediese bien en los viajes. Entonces se vió cómo unos indios de éstos, quedándose atrás, escondidos de los otros, le fueron a hacer sus ceremonias.*” Furlong, G.: *Misiones...* op. cit., p. 78.

nes participaban del estatuto artístico, se supuso que los antecedentes debían ser buscados, exclusivamente, en el campo del arte o, por lo menos, entre las producciones plásticas asimilables de algún modo a los criterios artísticos europeos. En una palabra, dichos antecedentes debían buscarse en las producciones plásticas prejesuíticas: el arte del color en las artesanías plumarias, los textiles, la cestería, la cerámica, las pinturas corporales, etc.

Nuestra investigación puso, en cambio, el acento desde sus comienzos en las funciones de las imágenes. Fue así que surgieron los conceptos de las imágenes *conquistadoras*, *fundadoras* y *predicadoras*. Recién con la llegada de Brasanelli en 1691 irrumpió en las misiones la estética barroca y la cuestión de los estilos, los que no desplazaron a la funcionalidad de las imágenes sino que se sobrepusieron a ella. Brasanelli, como reformador del arte de las misiones, al principio no captó esta superposición y reaccionó como lo haría cualquier artista europeo preocupado por una reforma estilística. Ello es evidente en las primeras décadas de su labor reformadora de lo que él consideraba el “arte” de las misiones. Sin embargo, en las obras de las postreras décadas de su vida (muere en Santa Ana en 1728) tenemos evidencias de su atención al tema de la funcionalidad mágica o *payé* de las imágenes.

En cuanto a los antecedentes del culto de las imágenes en la cultura guaraní prejesuítica, ellos existen y son muy abundantes, pero no deben ser buscados exclusivamente en el campo de las artes plásticas sino entre los objetos mágicos, los objetos *payé*. Surge la evidencia de que la evangelización, en el caso de los guaraníes, no supuso una guerra de imágenes, según lo reconoció Serge Gruzinski en el caso de las culturas centroamericanas, sino de una guerra de los *payé*. Las imágenes suplantaron, como nuevos *payé* cristianos, a los *payé* de la tradición guaraní que eran los huesos de sus chamanes.

Se podría pensar que una vez instaladas las imágenes, ellas se conformarían a las leyes de la estética y de la religiosidad europeas. No nos restaría sino estudiar la evolución del estilo barroco europeo y juzgar en qué medida se acercaron al mismo las imitaciones de los talleres misioneros. Los resultados de esas seudohistorias de arte misionero son lamentables y frustrantes. La causa es que se ignora que en el trasfondo de la nueva estética persiste la mentalidad y la estética *payé* tradicional que se manifiesta en todo el período jesuítico y después en el postjesuítico.

Reconocer y destacar esa persistencia en los diversos períodos de la historia misionera es uno de los propósitos de esta investigación. Para ello analizaremos las cuatro etapas de la historia de las misiones. La etapa de las fundaciones y la etapa del desarrollo y afirmación de la cultura misionera en el siglo XVII; la etapa de las reformas y la última de la integración y síntesis en el siglo XVIII. El período postjesuítico permite apreciar la profunda pervivencia de la función *payé* en las imágenes la cual se pone de manifiesto en las nuevas fundaciones de los guaraníes que debieron emigrar de sus pueblos originarios destruidos. Ellos volvieron a las funciones primarias de las imágenes, no ya la de la conquista, sino las de presidir y estabilizar las fundaciones de los nuevos pueblos y hogares guaraníes en una convivencia civilizada.

Para analizar ese período de fundaciones y la guerra de los *payé*, es necesario penetrar en la intimidad de la historia de, por lo menos, un caso concreto en que se presenta por primera vez una imagen entre los guaraníes. Uno de los ejemplos más interesantes y mejor documentados es el que acabamos de relatar sobre la fundación de la reducción de los Siete Arcángeles de Tayaoba, cuyo relator y principal protagonista fue el mismo Padre Antonio Ruiz de Montoya.

Ese relato puede considerarse como un caso paradigmático del cual se desprenden informaciones y conclusiones aplicables a la mayoría de los demás casos de presentación e instalación de imágenes.

Es importante comprender que la funcionalidad de una imagen no dependía exclusivamente del artista que la produjo, ni del misionero que la presentaba, sino sobre todo de los receptores que la contemplaban y aceptaban. Ellos la consideraban en su condición mágica, como un objeto *payé*. Se cierra así un proceso que viene a ser como la síntesis final de todos los demás aspectos estéticos e iconográficos de su producción de la intencionalidad de su exhibición y de las condiciones culturales de su recepción.

Cuando Nezú, después de mandar a matar al Padre Roque González y a sus dos compañeros jesuitas, hizo destruir la *imagen conquistadora*, no lo hizo por su valor artístico sino por su condición *payé*, que consistía en la temible propiedad de “*conquistar*” que poseía esa pintura.

Es verdad que en esa condición convergían atributos estilísticos e iconográficos especiales. Pero la posibilidad del acceso a esa estética no pasa ya exclusivamente a través de los atributos artísticos de esas imágenes, sino por la vía de su rol o funcionalidad, que es siempre la de su condición de *payé*. Estamos frente al caso de una estética particular, diferente, de una estética del objeto mágico, *chamánica* o *payé*. Se trata de un campo inexplorado aún, al cual, por ahora, solamente logramos asomarnos para definir algunas de sus características e identidad para evitar confusiones con otras áreas y objetos de las disciplinas tradicionales de la Historia del Arte.

Solamente un análisis cuidadoso de las funciones de las imágenes en los inicios y en el final del período jesuítico, podrá revelarnos algún aspecto que quizás para nuestra cultura occidental sea intrascendente pero cuya atenta interpretación puede revelarnos ese secreto buscado, el porqué de tan pronta aceptación de las imágenes cristianas.

En el relato sobre el Padre Roque y en el siguiente de la fundación de los Siete Arcángeles hemos podido constatar el inmediato impacto y el gran respeto de los guaraníes por las imágenes. Aunque ignoremos con exactitud cómo eran esas pinturas que exhibían los misioneros evidentemente las imágenes fueron como la riquísima “*veta de oro*” asiduamente explotada por los jesuitas y, probablemente, también por los franciscanos.

Veamos y revisemos nuevamente el último relato de aquellos sucesos en que las imágenes ejercieron esa función que los religiosos llamaban de “*conquista*” o de “*conquista espiritual*”.

Contamos con otro relato proveniente de las Cartas Anuas sobre el mismo tercer intento de fundación de la reducción de los Siete Arcángeles de Tayaoba, que al igual que el ya conocido de la “*conquista espiritual*”, a pesar de su economía de recursos literarios transmite una tensión dramática excepcional.

Los dos relatos, el de la *Conquista Espiritual* y el de la Carta Anua coinciden en casi todos sus aspectos. Según el relato de las Anuas, la jornada se inició una vez finalizados los ejercicios y conocida la inquebrantable decisión del misionero de volver a intentar fundar la reducción:

*“Acabados mis ejercicios me puse en camino (para esta reducción del Tayao-ba), con ánimo de morir o vencer y así repartí las cosillas que tenía, trayendo solo mi ornamento i amaca y un poco de maiz i frisoles para mi sustento [...] Llegué a este puesto en la octava de nuestro Santo Padre y Día de Santo Domingo, a un buen trecho antes de llegar, hice desdoblar la Imagen de los Siete Arcángeles que llevaba conmigo, y pintó el Hermano Luis Verger. Yo me puse mi sobrepelliz y estola, y ordenamos una larga procesión. Salieron a recibir D. Nicolás (Tayaoba), y Piraquatia que llevaron la Imagen hasta el pueblo y la pusimos en una choza que estaba empezada a cubrir.”*⁴²

42 Leonhardt, C.: *Cartas Anuas...* op. cit., t. XX, p. 347.

Aproximémonos a esa historia con la mayor detención posible, lo que en el lenguaje cinematográfico se llamaría una observación en cámara lenta y a veces en cámara detenida. La primera acción, según la Carta se sitúa en los Ejercicios espirituales. Recién terminados éstos se pone en marcha el misionero: *"Acabados mis ejercicios me puse en camino (para esta reducción del Tayaoba), con ánimo de morir o vencer"*.⁴³

La situación ya no permitía otra posibilidad que el triunfo o la muerte. En esta coyuntura histórica irreversible un solo paso atrás, una mínima vacilación precipitaría, no sólo el fracaso, sino la muerte del misionero y sus acompañantes. No cabía otra alternativa que avanzar con fe y convicción en el éxito de la fundación. En esa fe, esclarecida y reafirmada con los ejercicios, estribaba toda la confianza del misionero. Él no era, como se podría suponer, un fanático o un superhombre de la religión. Se trataba de un ser normal, con reacciones bastante comunes, que para predicar y convencer al pueblo guaraní, primero tenía que convencerse a sí mismo de vencer sus dudas y miedos mediante sus ejercicios. Una vez fortalecido en sus convicciones estaría recién en condiciones de acometer tan difícil empresa.

Es importante destacarlo ya que dichos ejercicios demuestran que no se trataba de una fe en las espadas ni en las armas de fuego, ni en la protección de presuntos soldados, como lo suponen algunos autores que se basan en generalizaciones sin fundamento a partir de algún caso especial.⁴⁴ El Padre Ruiz de Montoya sabía por qué denominaba a esa historia como *"conquista espiritual"* opuesta radicalmente a una *"conquista militar"* que, por otra parte, él conocía muy bien ya que estaba relacionado con un homicidio en un duelo. En esta ocasión no traía entre sus ropas una espada, o siquiera un puñal ya que su seguridad se apoyaba en su fe y en una pintura especialmente confeccionada por Luis Berger para esta fundación.

Avancemos con el protagonista, paso a paso, en su tenso y esclarecedor relato:

*"[...] a un buen trecho antes de llegar, hice desdoblar la Imagen de los Siete Arcángeles que llevaba conmigo, y pintó el Hermano Luis Verger."*⁴⁵

Todo estaba preparado cuidadosamente. Fue entonces cuando comenzó la etapa final, el breve y al mismo tiempo largamente esperado desenlace favorable:

*"Yo me puse mi sobrepelliz y estola, y ordenamos una larga procesión. Salieron a recibir D. Nicolás (Tayaoba), y Piraquatia que llevaron la Imagen hasta el pueblo y la pusimos en una choza que estaba empezada a cubrir."*⁴⁶

Con este simple acto de poner la imagen en una choza del pueblo se daba el encuentro y la convalidación de tres sucesos simbólicos simultáneos que dieron como resultado la fundación de la reducción.

El primero significó la aceptación de la imagen y lo que ella implicaba: el nuevo sistema de creencias que se superpondrían por una parte, y desplazarían por la otra a las creencias anteriores, ancestrales.

El principal cambio fue el paso del culto de las reliquias de los huesos al de las imágenes como base sustentadora, espiritual y simbólica de la fundación en la que descansaría en adelante el pueblo.

43 *Ibídem.*

44 **Haubert, Máxime:** *La vida cotidiana de los Indios y Jesuitas en las Misiones del Paraguay.* Colección Historia/11. Madrid: Temas de Hoy, 1991.

Necker, Louis: *Indios guaraníes y chamanes franciscanos. Las primeras reducciones del Paraguay (1580-1800).* Biblioteca Paraguaya de Antropología, vol. 7. Asunción: CEADUC, Universidad Católica, 1990.

45 **Leonhardt, C.:** *Cartas Anuas...* op. cit., p. 347.

46 *Ibídem.*

El segundo fue la aceptación tácita y conciente de la introducción en la reducción de algunos cambios de costumbres y de organización social, como fueron la renuncia a la antropofagia y el paulatino abandono de la poligamia.

El tercero fue la automática recepción de los Siete Arcángeles como los santos patronos del pueblo, como el emblema o bandera que distinguiría desde entonces a esta parcialidad, o tribu, del resto de la humanidad del Guayrá. Así las diferencias tribales de antaño encontrarían cauces institucionales y se renunciaría a las antiguas cadenas de venganzas que dividían a la nación guaraní impidiéndole actuar en conjunto, solidariamente, con todos sus vecinos. Ese gran cambio fue fundamental para lograr la cohesión de las milicias guaraníes, sin separaciones ni rivalidades tribales, en la batalla de Mbororé.

Estas afirmaciones simbólicas muestran nuevas y diferentes funciones de las imágenes, ya sean *fundadoras*, emblemáticas-*patronas*, o por momentos exclusivamente *predicadoras*, situadas tanto en el altar principal como en los colaterales de las futuras iglesias.

Que todos tenían conciencia de que concurrían estas diferentes situaciones en el solo acto trascendente de “*poner la imagen*” en una casa del pueblo, lo confirmaba el hecho de la resistencia ofrecida en los dos intentos fallidos anteriores a ese acontecimiento fundacional definitivo.

Quiere decir que la pintura de Luis Berger fue, en su primera presentación en la selva camino al pueblo, una *imagen conquistadora*. Lograda esa función de conquista pasó a la función siguiente de la fundación o sea de una imagen *fundadora*. Con el tiempo se convertiría en la *patrona* emblemática del pueblo.

Todas estas funciones no estaban contempladas por las imágenes de las iglesias de los blancos. Aunque ellas también poseían imágenes patronales, las mismas no tenían mayores injerencias en la vida del pueblo o ciudad, salvo la celebración de los festejos patronales. Como había allí varias iglesias, había varios patronos. En los pueblos misioneros, en cambio, en cada pueblo había una sola iglesia con un solo santo patrono. Lo cual no implicaba solamente una imagen patronal, sino que la iglesia y el pueblo entero eran consagrados al mismo santo del cual llevaban el nombre que se transformaría en el toponímico que duraría hasta la actualidad. Pero también la imagen del santo patrono era un emblema que distinguía a los habitantes de ese pueblo, como los *nicolasistas*, los *trinitarios*, los *jesuatas*, los *miguelistas*, los *lauretanos*, los *borjistas*, los *yapeyuanos*, etc.

Las imágenes *conquistadoras* y las imágenes *fundadoras* eran sin duda ejemplos únicos en su tipo por lo que no pueden ser comprendidas según las categorías ni de la Historia del Arte, ni de la religiosidad europea. Seguramente su estudio no queda agotado por esta propuesta la que, además del análisis histórico, iconográfico y estético de cada uno de esos ejemplos deberían ser ubicadas en el amplio contexto de todo el período misional y, de ser posible, en el período premisional de la tradición etnohistórico guaraní y el período postmisional de los siglos XIX y XX.

1. 3.- ¿Guerra de imágenes o guerra de los payé? Las imágenes contra los huesos de los chamanes

Antes de conocer a los jesuitas y a las imágenes, los guaraníes tenían en sus viviendas y por lo general en santuarios-ceremoniales objetos *payé*, mágicos, sagrados.⁴⁷ Éstos eran las reliquias de los huesos de los difuntos, por lo general chamanes, que permitían una mejor comunicación con los “*espíritus*” para interceder por el éxito de las cosechas, la protección ante los enemigos y la predicción de acontecimientos futuros.

47 “*Payé*” tiene la siguiente significación de la palabra guaraní “*Paje*”: hechicería, magia, encantamiento, embustería. En: **Guasch, Antonio, S. J.; Ortiz, Diego, S. J.:** *Diccionario Castellano-Guaraní y Guaraní-Castellano*. Asunción: CEPAG, 13ª Edición 1998, p. 704.

El culto de las reliquias es también tradición en el catolicismo cuyos altares deben estar “fundados” con “reliquias” de mártires o santos. Tienen alguna semejanza con el culto de las reliquias, o huesos de los chamanes de las culturas guaraníes, aunque no se les atribuya la misma interpretación ni funciones.

Las reliquias, los huesos, tenían funciones fundadoras pues significaban la base espiritual común de un pueblo, o de un conjunto de pequeñas aldeas *tekoha* guaraníes. Estaban depositados en santuarios construidos en lugares privilegiados, como los cerros, siendo centros de romerías de varias poblaciones de los alrededores.⁴⁸ En forma semejante, las imágenes ocuparon pronto, sin proponérselo, las mismas funciones en la fundación de los pueblos que las que desempeñaban las reliquias de los huesos, *payé*, de la cultura guaraní prejesuítica. Las imágenes, una vez instaladas en esa función, ya no la abandonarían más mientras existiera una comunidad o familia guaraní misionera. Es posible registrar dicha función fundadora en los inicios de las reducciones y también en el final, cuando los guaraníes debieron abandonar sus hogares e iglesias en llamas y fundar en lugares más seguros nuevas poblaciones. En ambos casos, en el inicio y en el final, se pone de manifiesto con especial claridad esa función fundadora de las imágenes, más que en todo el transcurso del siglo y medio de presencia jesuítica en la historia de las misiones.

Los nuevos *payé* que reemplazaron al tradicional culto de los huesos eran, en general, pinturas, como el caso de los *Siete Arcángeles* surgidos del pincel de Luis Berger. También podían serlo imágenes de bulto importadas de Europa, de España como la famosa *Virgen de Loreto* traída de Madrid y llevada de Buenos Aires a Loreto del Guayrá por Ruiz de Montoya, con un grupo de niños y jóvenes músicos y cantores.⁴⁹ A pesar de que una peste se ensañó con los acompañantes, pereciendo la mayoría de ellos, esa imagen de bulto no perdió su crédito mágico y acompañó después a los emigrados que huían de los bandeirantes del Guayrá hacia nuevos destinos en la actual Provincia de Misiones. Los guaraníes se dejaron conquistar tan rápidamente por las imágenes por su necesidad de diálogo con lo sagrado, diálogo no satisfecho plenamente con el culto de los *payé* tradicionales, como los huesos de los chamanes.

Las imágenes también estimulaban otro acceso a lo sobrenatural que era la vía mística, de la oración, el diálogo con los espíritus, las revelaciones en los sueños y la inspiración de los cantos; modalidades muy generalizadas y vigentes entre los guaraníes, tanto en las prácticas individuales de los chamanes, como colectivas dirigidas ahora por los nuevos chamanes, *avapayé*, los sacerdotes franciscanos y jesuitas mediante la liturgia católica tridentina. Lo importante es comprender que los jesuitas encontraron en las imágenes un aliado inesperado en su lucha contra los *payé* tradicionales de los guaraníes.

Aunque las imágenes presentadas por los jesuitas tuvieron inmediata aceptación, ello no implicó también el inmediato abandono del culto de los *payé* tradicionales. Para lograr ese resultado fueron necesarias campañas de los misioneros para extirpar ese culto y destruir las reliquias de los chamanes fallecidos. Aunque hoy, en el siglo XXI, podríamos considerar vandálicas esas intervenciones es necesario considerar también el precario equilibrio religioso de la nueva feligresía recién cristianizada. Ello podría traducirse en rebeliones e incluso la muerte de los misioneros de intervenir la instigación de los chamanes desplazados. Solamente así es posible situar en su contexto real del siglo XVII los hechos narrados en la *Conquista Espiritual*⁵⁰ por el Padre Antonio Ruiz de Montoya. La absoluta convicción de que luchaban contra los engaños del demonio permite entender las acciones llevadas a cabo para liberar a sus neófitos de dicha influencia maléfica.

48 Ruiz de Montoya, A.: *La conquista espiritual...* op. cit., pp. 131-136.

49 Haubert, M.: *La vida cotidiana...* op. cit., p. 158.

50 Ruiz de Montoya, A.: *La conquista espiritual...* op. cit.

Después de una consulta entre los cinco misioneros el Padre Ruiz de Montoya decide realizar una expedición contra los santuarios que albergaban las reliquias de los chamanes. La campaña por él relatada no debió ser la única en llevarse a cabo. Los argumentos que impulsaron esas guerras de aniquilación de los *payé* tradicionales debieron ser iguales o parecidos a los citados y pretendían justificar ideológicamente la violencia desplegada en su transcurso:

“En todas partes procura el demonio remedar el culto divino con ficciones y embustes, y aunque la nación guaraní ha sido limpia de ídolos y adoraciones, merced del cielo que libres de mentiras están dispuestas para recibir la verdad como la larga experiencia nos lo ha enseñado, con todo esto halló el demonio embustes con que entronizar a sus ministros, los magos y hechiceros para que sean peste y ruina que estando toda la semana hirviendo el pueblo de gente, solos los domingos cuando a voz de muchas campanadas queríamos juntar el pueblo al sermón y Misa, desaparecían todos. Buscamos con cuidado la causa, para aplicarle el remedio, pero no fue posible descubrirla, hasta que un mozo descubrió a un Padre, debajo de gran secreto, como en tres cerros había tres cuerpos de muertos, y que hablaban y habían avisado a los indios que no oyesen la predicación de los Padres. Afirmó este mozo haberlos oído hablar, y de nosotros mal y de nuestra doctrina, acreditando mucho a sus ministros con todo descrédito nuestro. Había voz común que habían resucitado, y que vivían en carne al modo que vivían antes que muriesen. Con estos enredos del demonio no acudían a oír sermón, ni doctrina. Juntémonos cinco sacerdotes a tratar el caso, resolvióse que a la una de la noche saliésemos cuatro con todo silencio a buscar estos cuerpos, el P. Francisco Díaz, y el P. José Doménech fueron a un cerro que estaba pegado al pueblo donde estaba el uno y el santo mártir P. Cristóbal de Mendoza y yo, fuésemos en busca de los otros.”⁵¹

La absoluta convicción de la justicia de sus procedimientos y de la realidad de los engaños del demonio no le impidió al Padre observar todos los detalles con mucha curiosidad y atención lo que se revela en las precisas descripciones que resultan muy valiosas para la posteridad sobre el culto de los huesos que se practicaba en esos notables santuarios. Dichas descripciones, dignas de la pluma de un etnólogo, se basaron en observaciones hechas en el transcurso de largas marchas y en circunstancias de peligro de ataques que no pasaron, en esta ocasión, de amenazas.

Para el estudio de la arquitectura etnohistórica guaraní no tenemos otras descripciones de estos curiosos edificios, que no eran simples casas ni chozas sino templos “*capaces*” y “*bien aderezados*”. Si no había altares con imágenes, en cambio no faltaban elementos cuyos adornos de notable valor estético no dejaba de impresionar a los padres. Cada concepto y aun palabra de este relato debe ser analizado cuidadosamente:

“Era el templo bien capaz y bien aderezado, en él había un atajadizo lóbrego con dos puertas, en que estaba el cuerpo colgado de dos palos en una red o hamaca, las cuerdas de ella estaba muy bien guarnecidas de muy vistosa y variada plumería, cubrían la hamaca unos preciosos paños de pintadas plumas que su variedad se llevaba la vista. Había algunos instrumentos con que perfumaban

51 *Ibídem*, p. 131

aquel lugar, en el cual nadie era osado a entrar sino el sacerdote, el cual en nombre del pueblo preguntaba las dudas a este oráculo. En lo anterior del templo había muchos bancos donde se sentaba el pueblo, el cual oía las respuestas que el demonio daba. Había por todo el templo muchas ofrendas de frutos de la tierra en curiosos cestos pendientes por las paredes y madera. De estas ofrendas comía el sacerdote, y lo que le sobraba repartía como cosa sagrada a los labradores, de que se prometía una gran bendición en sus cosechas. Recogieron los Padres los huesos, sus plumas y arreos, y con todo silencio lo llevaron al pueblo, sin que persona alguna lo supiese.”⁵²

Vueltos al pueblo se reunió a la gente en la iglesia para explicarles el procedimiento y la necesidad de destruir esos huesos por los que hablaba el demonio, quemándolos en un acto público en el centro de la plaza. Quedaban así todos persuadidos de la pérdida del poder de esos *payé* tradicionales y de la instauración de los nuevos *payé*, las imágenes.⁵³

Después de conocer los relatos de las fundaciones de Ruiz de Montoya y Roque González, resulta extraño que de todo el período misional tengamos tan poca documentación sobre las imágenes y su rol fundador de los pueblos. Es por ello que prevalece la consideración del culto de las imágenes al modo europeo, según el cual se trata de una relación afectiva, casi romántica, donde la piedad popular puede explayarse y diversificarse según el santo más acorde a la necesidad del momento y a la simpatía personal. Pero las menciones de las imágenes en relación a aquel rol vuelven a resurgir cuando los guaraníes emigran de sus pueblos en llamas a nuevas regiones donde esperan fundar nuevos pueblos. Es entonces que se pone de manifiesto que lo más importante para ese momento crítico es llevar consigo imágenes que permitan fundar esos pueblos. Ello ocurrirá con la fundación de Loreto y San Miguel de Corrientes. Para Asunción de Cambay el capitán Francisco Javier Sití irá a Loreto a buscar una imagen para hacer efectiva la transformación de un campamento militar en un pueblo.⁵⁴ Los guaraníes que seguirán a Ribera llevarán ante todo buena provisión de imágenes “*tutelares*” patronales y los “*santitos*” pequeños para fundar sus hogares y proporcionarles la necesaria sacralidad. Desde el punto de vista europeo, como era el caso de Manuel Pueyrredón que acompañó a esos guaraníes y describió irónicamente su apego a las imágenes, no se podía comprender la importancia que en esos momentos de peligro otorgaban los guaraníes a sus imágenes. Sólo trajeron “*miseria y santitos*” escribía un diario de Montevideo.⁵⁵ Pero para ellos las imágenes eran su principal riqueza pues les permitían

52 *Ibíd.*, p. 132.

53 También en el libro *Ayvu Rapyta* de León Cadogan, existe una referencia al culto de los huesos. Se trata del capítulo V titulado “De la paternidad y de la muerte”, donde cuenta lo siguiente:

“[...] Un día, al permitírseme entrar en el *opy*, la casa destinada a las ceremonias religiosas, de Tomás, me encontré ante un recipiente de madera de cedro labrada, que contenía el esqueleto de un niño. Eran, me informó Tomás, los huesos de una nietecita suya fallecida hacía años:

Son huesos de una niña que portaba el bambú en la danza ritual.

Mi nieta, mi humilde hijita,

que conservo con objeto de hacer esfuerzos

en pos de mi fortaleza” (Estrofa 5)

Cadogan, León: *Ayvu Rapyta. Textos míticos de los Mbyá-Guaraní del Guayrá*. Asunción: Ed. y presentación de Bartomeu Melià, 1992, p. 87.

54 Ver el Capítulo 11.3, “La huida de los paranaenses con sus imágenes al refugio de la laguna del Yberá”. Carta de José Victorino Pérez al Sr. Gral. Don Francisco Ramírez, donde se menciona la acción de Javier Sití de retirar una imagen de la Virgen del pueblo de Loreto para llevarla a Asunción de Cambay. A.G. Corrientes: Correspondencia Oficial; vol. 10; f. 160. En: **Machón, Jorge Francisco:** *Misiones después de Andresito. Apuntes históricos*. Misiones: Jardín América, 1994, pp. 135 y 136.

55 **Padrón Favre, Oscar:** *Ocaso de un pueblo indio. Historia del éxodo Guaraní-Misionero al Uruguay*. Montevideo: Fin de Siglo, 1996, p. 144. Ver también: **González Rissotto, Luis Rodolfo; Rodríguez Varese de González, Susana:** “Los últimos pueblos de guaraníes en la Banda Oriental del Uruguay entre los años de 1820 y 1862”, en: *As missões jesuítico-guaranis: cultura e sociedade*. Anais do VIII Simpósio Nacional de Estudos Missioneiros. Santa Rosa, Rio Grande do Sul: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras Dom Bosco, 1989, pp. 203 a 235.

fundar pueblos y hogares donde el diálogo con lo sagrado podría reiniciarse y continuar sin interrupción.

1. 4.- Un retrato de María fechado en 1618 y firmado por M. Habiyú de Itapúa

Una iconografía “bizantina” reinterpretada en las selvas sudamericanas

Los guaraníes no solamente fueron evangelizados a partir de esas imágenes sino que muy pronto dieron muestras de ser buenos intérpretes de ese nuevo arte, para el cual tenían excelentes condiciones. No es casualidad entonces que de un itapuense surgiera una obra pictórica que perpetúa la memoria de esos tiempos épicos de las primeras fundaciones: el retrato de la *Virgen de M. Habiyú*.

Es la pintura más antigua de la Provincia del Paraguay que llegó íntegra a nosotros. Lleva la fecha de 1618 y fue ejecutada por un itapuense discípulo de Luis Berger. Consiste en un retrato de María que se conoce por el nombre de su autor como la *Virgen de Habiyú*.⁵⁶ Fig. 3. Dicha pintura, que se conserva en el Museo de Luján, fue restaurada en 1992 descubriéndose entonces la inscripción original al dorso: *M. Habiyú fecit. Itapúa 1618*.⁵⁷

Como se trata de la única obra con firma y fecha sobreviviente que fuera pintada por un artista guaraní y pensada para receptores guaraníes, corresponde profundizar su estudio con todos los medios disponibles del análisis y la crítica de la Historia del Arte. Por una parte debemos lamentarnos de no poder llevar a cabo un estudio parecido de alguna otra de las tantas imágenes *conquistadoras* de esa época. Pero también debemos alegrarnos de tener, aunque sea un ejemplo de ellas, y que en el caso sobreviviente se pueda observar las coincidencias y divergencias de dos manos: la del esbozo, europea, y la de la pintura definitiva del artista guaraní.

Se suponía que recién un siglo después, en 1718, podría surgir una obra de ese nivel.⁵⁸ No se tuvo en cuenta que los guaraníes eran buenos pintores ya mucho antes de la llegada de los europeos. Ellos pintaban las vigas de las casas “*comunitarias*” además de realizar “*pinturas corporales*”. El Padre Ruiz de Montoya cuenta que levantaron una cruz que los indios pintaron de diversos colores “*como suelen hacerlo*”. Aunque ésa sea quizás la primera mención en la pluma de un misionero acerca de la arraigada costumbre de los indios de pintar, o mejor dicho, policromar y con ello dar significado a todo lo relacionado a sus vidas, podemos preguntarnos si nada de esa costumbre trascendió a la vida y cultura misionales. En el caso de Habiyú debió de tratarse sin duda de un experto en pinturas corporales, escultor y pintor de máscaras. ¿Quién sino un hábil pintor de máscaras pudo representar el rostro frontal de la Virgen, enfatizando en sus ojos agrandados la mirada y la relación con el espectador? Tanto la idea como la ejecución

56 Sustersic, B. D.: “Imaginería...” op. cit., p. 171, fig. 132, y p. 170, fig. 131.

57 Sustersic, Bozidar Darko: “Presencia de una Imagen Hispano Bizantina en América”. En: *Anuario 18*. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 1991, pp. 14-20.

58 “Otra Virgen, ésta sola, y reducida a la cabeza, aparece firmada por el indio Kabiyú (una K al dorso) y lleva una fecha borrosa, que puede ser leída 1718 o 1618. La última resulta críticamente muy discutible, pues en esa fecha llevaba el P. Verger dos años escasos enseñando en Itapúa. Es más atinado suponer que la fecha es la primera, en cuyo caso el pintor podría haber sido alumno del P. Brassanelli, en un ambiente ya secular de experiencia artística.” Plá, Josefina: *El barroco hispano-guaraní*. Asunción: Del Centenario, 1975, p. 115 (versión digital).

“Diremos del pequeño óleo del Museo de Luján, procedente de la Colección Peña, que las reservas son de otra índole, pues su notoriedad está relacionada con la inscripción: *J. M. Kabiyú = Fecit Ytapua 1618*. Dicha leyenda está escrita con caracteres del siglo pasado, sobre una tabla suelta e independiente de la pintura, lo cual no es prueba de una necesaria correspondencia entre ambas. Llama la atención lo temprano de la fecha, pues el pueblo de la Candelaria de Itapúa había sido fundado sólo tres años antes, y si además hubo de ser trasladado de lugar, las circunstancias no eran del todo adecuadas para el ejercicio de la pintura. Hay además otro elemento que probaría que no pudo ser hecha en 1618, y es el Corazón de María colocado en el centro de la parte superior, pues se sabe que esta devoción mariana fue promovida por San Juan Eudes unos cincuenta años más tarde, y es a partir de esa época cuando se comienzan a organizar los elementos simbólicos de la advocación.” Schenone, Héctor H.: “Pintura”, en: *Historia General del Arte en la Argentina*. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 1983, t. II, p. 65.

de ese notable recurso expresivo no podían provenir de un torpe principiante. Por lo tanto, no es indispensable, como suponía Josefina Plá y con ella muchos otros críticos, posponer un siglo la fecha de su ejecución.

Todas estas conclusiones fueron confirmadas por los estudios de luz infrarroja que descubrieron el *boceto* preparatorio, subyacente y original, cuya factura es de evidente mano europea. Su autor no pudo ser otro que el jesuita Luis Berger, que en esa fecha era el único artista que actuaba entre los guaraníes enseñándoles a tocar *vihuelas de arco* y a pintar.

Así como ese artista indio, alumno de Berger, no pudo ser un improvisado en el arte de pintar imágenes, del mismo modo los demás indios, que con tanta sorpresa observaban esa obra y otras pinturas de Berger, las admiraban y se comunicaban con ellas porque tampoco carecían de una cultura visual de imágenes, como hasta ahora se suponía. Sus labores pictóricas de notable calidad expresiva, como eran las pinturas corporales y las máscaras, brindaban un punto de partida para su estudio y comprensión muy diferente del supuesto vacío plástico-semiótico del cual nunca hubiera podido surgir una cultura visual tan elaborada desde sus comienzos, como lo fue el arte de la imaginería misionera⁵⁹.

Se puede afirmar que el retrato de la Virgen pintado por Habiyú tiene la importancia de ser quizás el único vestigio documental, el puente que se habría establecido entre dos sistemas de representación visual que se relacionaron en esos primeros contactos fundacionales.

La destacada mirada frontal de María establece una de las relaciones más intensas logradas entre la imagen y el espectador en el arte religioso de la época. Por ello sorprende ya la elección del tema mismo, el retrato, en el caso de tratarse de un principiante inexperto. Esa representación iconográfica corresponde a uno de los últimos ejemplos de una tradición bizantina secular difundida en España por los marinos venecianos. Su éxito provenía de su mirada frontal que impactaba al espectador americano quien, aunque no habituado al ilusionismo de las imágenes pictóricas naturalistas, podía encontrar en su frontalidad cierta equivalencia con las representaciones de sus máscaras cuyas expresiones, a veces intimidatorias, eran reemplazadas por la dulzura del rostro y la mirada de la Madre de Dios.

Quizás el modelo elegido por Habiyú fue un retrato de la *Virgen* o *Verónica* llevada por los jesuitas a Córdoba a fines del siglo XVI. Fue venerada en el Colegio de la Compañía bajo la advocación de la *Virgen de la Paz del Colegio de Córdoba del Tucumán*. Berger pudo haber traído láminas entre las cuales el pintor Habiyú eligió su modelo, pero también es posible que ambos se hallasen entonces en Córdoba. La inscripción referida al lugar aludiría, en ese caso, al origen de su autor. Se trata de las efigies llamadas *Verónicas*, que consistían en una faz de Cristo o de la Virgen, que adoptaban todo el aspecto de verdaderos retratos de una u otra figura. Su nombre, *Verónica* aludía a la descendencia directa de la Santa Faz a las imágenes de Cristo que, según la tradición, fue impresa en un lienzo durante el camino al Calvario. En este caso de la Virgen se originó en el presunto retrato pintado por San Lucas.⁶⁰

Las *Verónicas* de Cristo o de la Virgen se veneraban unidas en un solo díptico o también independientemente, como la imagen de la Catedral de Valencia conocida con el nombre de *La Madre de Deus* o también como la *Verónica* del rey Martín. Alrededor de esta imagen surgieron una gran multitud de *Verónicas* de aspecto pseudo-bizantino. En esa misma época

59 No hay información de que los guaraníes usaran máscaras, pero como todas las culturas amazónicas las usaban podemos suponer que ellos también producían, algunas formas equivalentes de enmascaramiento.

60 Entre las imágenes que se atribuyen dicha autoría está la de Santa María la Mayor (Roma), la *Madonna* de San Lucas (Bolonía), La *Madonna* del Filereno que desde el siglo XIII poseía la Orden de Malta y otras más.

estuvieron de moda, sobre todo en Cataluña y Valencia, pequeñas tablas con *Madonnas* de estilo bizantino, tan expertamente ejecutadas, que llegan a confundirse con los verdaderos íconos orientales.⁶¹

Según la tradición, fue una copia de la *Virgen* de San Lucas la que el beato jesuita Ignacio de Azevedo estrechaba contra su pecho cuando, en 1570, él y treinta y nueve compañeros fueron decapitados y arrojados al mar por corsarios calvinistas. El misionero la recibió de San Francisco de Borja, que era muy devoto de ella. El Prepósito sucesor, Everardo Mercurián, envió otras cuatro a Nueva España. Las llevó en 1576 el Hermano Gregorio Montes.⁶²

Fue también una *Verónica* española la que, desde el Colegio de la Compañía de Córdoba, inspiró a artistas americanos varias obras que tuvieron como modelo esa iconografía antigua, muy apreciada entre los misioneros jesuitas. La imagen llegó con el título de *Virgen de la Paz* y quizás fue traída por alguno de los jesuitas fundadores del colegio.

Esta información surge de una pintura del Museo de Jesús María de Córdoba (Argentina), que representa en su parte superior un retrato de la Virgen, en la inferior tres donantes y en el centro la siguiente inscripción:

“N. S. DE LA PAZ QUE SE VENERA EN EL COLEGIO DE CÓRDOVA PROVINCIA DEL TVCVMAN
DE LA COMP^a DE JESVS.”

Pareciera que la misteriosa imagen de la Compañía, a la que alude la copia de Jesús María, desapareció después de la expulsión de los jesuitas, sin dejar ninguna huella. Sin embargo, como hemos dicho, varios de los retratos que se pintaron de la Virgen, probablemente fueron inspirados en ella. La falta de inscripciones podría arrojar dudas sobre dicha relación si no se conociera una plancha grabada de fines del siglo XVIII, procedente de la imprenta de los Niños Expósitos que arroja nueva luz también sobre las demás copias. En ella aparece la efigie claramente identificada por la inscripción: “N. S. D. LA PAZ”. A pesar de que ha sido remozada en la interrupción de su busto con un añadido de nubes barrocas, conserva todo el aspecto de las *Verónicas*, sin faltarle tampoco las tres estrellas de la original perdida de Córdoba. La circunstancia de que el grabado de los Expósitos tuviera por fin la impresión de pequeñas estampas de esta imagen, junto con otras de la Virgen y santos muy populares en la época, habla claramente de la importancia de su devoción.⁶³

Llama la atención que en el siglo XVIII, cuando en todas partes la *Virgen de la Paz* se representaba ya de cuerpo entero y sedente, en el Río de la Plata persistiera la antigua iconografía de retrato de la Virgen, *Verónica*. Sin duda ello se debe a la aceptación de esta imagen en la numerosa población indígena de esta región. Son prueba de esta preferencia las numerosas versiones de la misma que sobrevivieron o de las que tenemos noticias por los documentos.⁶⁴ Una de ellas, de autoría indígena, se guarda en el monasterio de Santa Catalina de Córdoba. Aunque no presenta la inscripción ni las estrellas, se reconoce su relación

61 “Véase, por ejemplo, la *Véronica* de Pego (Alicante). Como tantas otras, en el dorso lleva la *verónica* de Cristo. Pero por lo regular, ambas *verónicas* iban separadas y así se prestaban mejor para ser colocadas sobre los altares [...]. Estas *verónicas* en época del Renacimiento, llegaron a tener proporciones monumentales. [...] Sorprende el acusado sabor oriental que estas verdaderas joyas litúrgicas ofrecen [...]. Parece indudable que a España vinieron desde la orilla opuesta del mediterráneo”. **Trens, Manuel María:** *Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid: Plus Ultra, 1947, pp. 243-246.

62 **Vargas Ugarte, Rubén, S. J.:** *Historia del culto a María en Iberoamérica y de sus imágenes y santuarios más celebrados*. Buenos Aires: Huarpes, 1947, pp. 50 y 51.

63 **Furlong, Guillermo, S. J.:** *Historia Social y Cultural del Río de la Plata. 1536-1810. El Transplante Cultural: Arte*. Buenos Aires: Tipográfica Editora Argentina, 1969, p. 261.

64 De estas imágenes *Verónicas* se identifican siete en el territorio de la ex Provincia Jesuítica del Paraguay: Museo de Jesús María, Córdoba; Imprenta de los Niños Expósitos; monasterio de Santa Catalina de Córdoba; Iglesia de la Compañía, Córdoba (perdida); Virgen de Habiýú, Museo “Enrique Udaondo” de Luján, Provincia de Buenos Aires; colección privada de Buenos Aires; Museo Mons. Sinforiano Bogarín, Asunción, Paraguay.

con el mismo modelo por la exacta correspondencia del giro de la cabeza y por algunos detalles de su rostro.⁶⁵

En 1701 el Padre Antonio Sepp menciona una estatuilla de San José, quemada por indios no cristianos, y una presunta *Verónica*: “*Del retrato de Ntra. Señora, en colores, quitaron la pintura raspando y lo desfiguraron del todo*”.⁶⁶

De Córdoba también proviene un testimonio que menciona otra pintura de *Verónica*, cuyo autor era un artista indio desconocido. El 6 de octubre de 1740 escribía desde allí el Padre Ladislao Orosz al Rector del colegio húngaro de Poszny: “*Tengo en mis manos un cuadro de dos pies de alto, pintado por uno de los indios. Representa el retrato de la Virgen y provocaría admiración incluso en Roma, por su ejecución y belleza*”.⁶⁷

Se ignoran los nombres de los artistas locales formados por aquellos maestros franco-flamencos con excepción de un tal Esteban, alumno de Luis Berger y fallecido en 1644.

Estas menciones de retratos de la Virgen prueban que la *verónica* de Habiýú no fue un caso aislado sino un género muy difundido en su época y muy apreciado por los indios ya que ellos aparecen como autores de tres de ellas, y destructores de la que menciona el Padre Sepp. Otro caso de *verónica* que no se puede pasar por alto es la que guardaba Mons. Blujaki en la colección de la sacristía de la Catedral de Asunción y que hoy integra el Museo Monseñor Sinforiano Bogarín. Esta *verónica* de Asunción, al parecer traída de España, fue mencionada por Josefina Plá⁶⁸ y reproducida por Roberto Quevedo.⁶⁹

Una máscara chamánica-cristiana: la elección del tema y su ejecución

La *Verónica* del Museo “Enrique Udaondo” de Luján constituye un caso notable por la firma y la fecha, aunque su iconografía tiene antecedentes tanto en el viejo continente como en América.

Además, de ser autenticada su datación, y no hay motivos para dudar de ella, ella sería la obra más antigua del arte rioplatense. Itapúa, donde dice haber sido pintada, se hallaba hasta 1621 en la margen sur del Paraná (Argentina) y después se trasladó a la otra orilla, al sitio de la actual Encarnación (Paraguay).⁷⁰

La pequeña pintura, de 20,2 cm x 24 cm, fue traída el siglo pasado por Rafael Trelles desde Paraguay. Integró la colección de Manuel Ricardo Trelles, después la de Enrique Peña y la de su hija Elisa Peña.⁷¹ De allí pasó al Museo de Luján, Argentina.

Mencionada por primera vez hace cien años (1891) por Manuel Ricardo Trelles en la *Revista patriótica del pasado Argentino*⁷², fue reproducida en numerosas ocasiones: una de las primeras en 1934, en Buenos Aires, con motivo de la Exposición de arte religioso retrospectivo⁷³; en 1946, en el cuaderno XX de los *Documentos de arte argentino*⁷⁴; en 1975,

65 **Schenone, H.**: “Pintura”, en: *Historia General del Arte...* op. cit., t. II, p. 63.

66 **Sepp, Antonio, S. J.**: *Continuación de las labores apostólicas*. Buenos Aires: EUDEBA, 1973, p. 278.

67 Archivo de Loyola, España 2-2-22 4/3, en: **Szabó, Ladislao**: *El húngaro Ladislao Orosz en tierras argentinas. 1729-1767*. Buenos Aires: FECIC, 1984, p. 69.

68 **Plá, J.**: *El barroco...* op. cit., p. 195.

69 **Quevedo, Roberto**: *Pintura colonial y barroca paraguaya*. Asunción: Instituto Paraguayo de Cultura Hispánica, 1976. Se trata de una presentación y comentarios de la exposición del 16 al 20 de agosto con el mismo título del pequeño opúsculo en el que figura una fotografía de dicha *Verónica* con el nombre: *Virgen de la Paz*. Excepto la fotografía no hay ningún comentario ni mención de la imagen en el texto. Llama la atención ese nombre que es el mismo de la *Verónica* de Córdoba en sus diferentes versiones. Dicha pintura estaba en la colección reunida en la Sacristía de la Catedral y que actualmente se exhibe en el Museo Mons. Sinforiano Bogarín. La particularidad de esta *Virgen de la Paz* es el giro leve a la izquierda de su cabeza contrario a las demás. También en una colección particular de Buenos Aires he podido apreciar y fotografiar una *Verónica* sin título alguno muy semejante a la de Asunción, pero con el giro hacia la derecha que presentan todas las demás.

70 **Furlong, G.**: *Misiones...* op. cit., p. 354.

71 **Ribera, A. L.**: “La Pintura...” op. cit., p. 525.

72 **Ibíd.**

73 **Ibíd.**

74 *Documentos de arte argentino*. Cuaderno XX. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 1946, pl. XXXII.

por Josefina Plá en su obra *El barroco hispano-guaraní*⁷⁵; en 1980, por Adolfo Luis Ribera en su artículo sobre “*La pintura en las misiones jesuíticas guaraníes*”⁷⁶; en 1983, por Héctor H. Schenone en el tomo II de la *Historia General del Arte en la Argentina*⁷⁷, y en 1993 por Darko Sustersic en “*La Imaginería y el patrimonio mueble*”, trabajo que forma parte de *Las Misiones Jesuíticas del Guayrá*⁷⁸.

Su celebridad se debe tanto a la imagen como a la inscripción sobre una madera que cubría el dorso de la pintura y que decía: “*J. M. Kabiýú Fecit Itapúa 1618*”. A pesar de la fecha, las dificultades de su catalogación motivaron que ya Enrique Peña la sometiera a un peritaje europeo. Los entendidos que examinaron la pintura la juzgaron flamenca, rechazando su origen misionero. Tampoco Josefina Plá aceptó la fecha 1618, y propuso leer 1718, a pesar de la clara grafía de la fecha anterior. Desconociendo la presencia de la *verónica* cordobesa, la supuso copia de un retrato de Isabel la Católica.⁷⁹ En efecto, el pintor español Juan de Juanes produjo un retrato de la reina con parecidas características de las *verónicas* bizantinas que pudo también ejercer influencias en las *verónicas* posteriores que llevaron también el título de *Virgen de la Paz*.

En época reciente la imagen sufrió algunos deterioros por lo que fue necesaria su restauración. Ésta se llevó a cabo en los talleres de la Fundación Tarea.⁸⁰

El hallazgo más importante de dicha restauración fue la inscripción sobre la tela, que parece ser la original de la cual fue copiada la inscripción sobre la madera. Dicha copia, que motivó las justificadas sospechas del Profesor Schenone, dio lugar a la errónea lectura de una “K” lo que era una “H”, y por lo tanto no se trataba de *Kabiýú-avispa*, sino de *Habiýú*, que significa: de abundante vello, o velloso.

El examen de la obra, pintada por este presunto neófito guaraní, coincide con lo observado por los expertos españoles sobre la procedencia flamenca de los pigmentos cromáticos. Los colores y muchas huellas de pincel, sobre todos los *cangianti* en los pliegues del manto que cubre la cabeza y el pecho, pueden considerarse retoques o agregados del maestro flamenco.

Como fuera mencionado, el estudio de la imagen con rayos infrarrojos en la Fundación Tarea descubrió un diseño preparatorio trazado por una mano europea de mucha sensibilidad y soltura que no puede ser otra que la del hermano Luis Berger.⁸¹ **Fig. 4.** La comparación del dibujo con la pintura permite reconocer, más allá de la relación de maestro y discípulo, los modos de razonar y operar de mentalidades distintas. El diseño es renacentista, mientras la pintura tiene mucho de ícono; su tendencia a la planimetría y énfasis en la mirada le confiere el carácter mágico de una fuerte comunicación con el espectador. Como las demás *verónicas*, posee un impacto religioso emotivo que no tienen las imágenes más realistas barrocas.

Sabemos que fue el fundador de la escuela flamenca, Juan Van Eyck, el que redescubrió ese efecto mágico de la mirada al espectador. El acabado preciso de los ojos de la *Virgen de Habiýú* y la acumulación de materia pictórica en las pupilas, depositada por insistentes pinceladas que logran profundidad y sugestión en la mirada, son la parte más interesante de esta colaboración guaraní-flamenca. La fuerza de ese mirar supera a cualquier otra pintura colonial o misionera.⁸²

75 Plá, J.: *El barroco...* op. cit., lám. XIII.

76 Ribera, A. L.: “*La Pintura...*” op. cit., p. 535.

77 Schenone, H.: “*Pintura*”, en: *Historia General del Arte...* op. cit., t. II.

78 Sustersic, B. D.: “*Imaginería...*” op. cit., p. 171, fig. 132 y p. 170, fig. 131.

79 Plá, J.: *El barroco...* op. cit., p. 195.

80 Agradezco a la Fundación Tarea el material fotográfico y la posibilidad del examen directo de la obra, especialmente a su asesor, Profesor Héctor Schenone, por las valiosas observaciones recibidas en el transcurso de esta investigación. Además agradezco al Dr. Emilio Burucúa su generosidad de cedermé las primicias de los estudios de laboratorio de la imagen, que le pertenecían por su participación en los mismos.

81 Sustersic, B. D.: “*Imaginería...*” op. cit., p. 171, fig. 132 y p. 170, fig. 131.

82 Una excepción es *Nuestra Señora Passaviense*, derivada de una imagen de Lucas Cranach. Su franca mirada al frente la hizo popular entre los guaraníes.

La documentación que permitió a varios investigadores afirmar la presencia en 1618 de Luis Berger en Itapúa no pudo ser confirmada.⁸³ Sin embargo, la mención de la localidad pudo significar el origen étnico y geográfico del autor, Habiýú, que pudo trabajar en Córdoba, y no únicamente en el lugar físico de la confección del cuadro.

Las Anuas de 1626-1627 se refieren a los itapuenses como de condición superior:

*“Son los indios de esta reducción los más esforzados y valientes y de más alentado corazón de todo el Paraná y por tales reconocidos de todos los demás [...].”*⁸⁴

Dado el anonimato general del arte misionero resulta excepcional una afirmación de autoría tan rotunda como la de nuestra pintura. Sin embargo, tenemos ejemplos de grabados firmados que coinciden en ser las primicias de un arte nuevo, destinadas a participar a los superiores y captar apoyo para la empresa misional. Sabemos que en las primeras décadas se hacían viajes de más de trescientas leguas, desde el lejano San Ignacio Guazú hasta Buenos Aires, con coros y orquestas de guaraníes recién convertidos para exhibir los progresos de la obra misional de la Compañía. Sabemos también de la gran impresión que entre los vecinos y autoridades de esa ciudad producían los conciertos de los *“temidos y fieros guaraníes”*.

°Qué mejor prueba del éxito de la obra misional jesuítica que una bella pintura hecha por un ex salvaje cuyo nombre guaraní, lugar de origen y reciente conversión son reafirmados por una inscripción! Sin duda, ella fue trazada en esa fecha tan temprana como 1618, con esa y no otra intención. Se explica entonces que en el contexto histórico de fundaciones en que actuó Luis Berger pudiera surgir una obra con firma y fecha destacadas como muestra más valiosa de las imágenes *conquistadoras*, el género más apreciado por los indígenas.

El hecho de que la *Virgen de la Paz*, advocación tradicional de los retratos de la Virgen o *Verónicas*, después sedente con el Niño Jesús, sea patrona de Ecuador y que la capital boliviana y numerosas poblaciones más lleven su nombre, confirma las raíces profundas de esta antigua devoción. Que la del Museo de Luján haya sido pintada en 1618 por un itapuense es indicio claro de su impacto *“conquistador”*. Por ello, además de ser incluida en esta serie de imágenes *conquistadoras*, es por su origen, fecha y firma, el mejor testimonio de la estética, función religiosa y social de todas aquellas otras imágenes que actualmente se hallan en su mayoría perdidas.

1. 5.- Luis Berger, el genio de las primeras misiones. Su “*Virgen de los Milagros*” de Santa Fe

El nombre de Luis Berger aparece íntimamente asociado a muchas de las primeras fundaciones de las misiones guaraníes. Aunque no estuvo personalmente en todas ellas sus obras fueron protagonistas de primer orden en todas las que les tocó actuar. Pero además de esa presencia amplia a través de sus pinturas Berger tuvo un rol protagónico personal mediante la enseñanza de la danza y la música. Podemos definir entonces al Hermano Luis Berger como el primer artista-chamán propiamente misionero que, según las circunstancias lo exigieran, era además de pintor, danzante, músico, platero y enfermero.⁸⁵

Su actividad está bien documentada y su oficio pictórico se puede conocer por una obra conservada: la *Virgen de los Milagros* de Santa Fe, **Fig. 5**. De su estilo podemos deducir el de las demás pinturas mencionadas por los documentos: los *Siete Arcángeles*, *Los Novísimos* y un *San Carlos Borromeo*.⁸⁶

83 Plá, J.: *El barroco...* op. cit., pp. 185 y 195; Furlong, G.: *Historia Social y Cultural del Río de la Plata...* op. cit., p. 229, y del mismo autor: *Justo Van Suerck y su Carta sobre Buenos Aires (1629)*. Buenos Aires: Theoría, 1963, p. 11.

84 Leonhardt, C.: *Cartas Anuas...* op. cit., p. 270.

85 ARSI, Paraq. 4, 1610-1660, f. 114, letra L.

86 Furlong, G.: *Misiones...* op. cit., p. 498.

Podemos concluir entonces que el éxito de la antigua iconografía mariana en las misiones guaraníes no residía exclusivamente en las miradas de las *Verónicas*, sino también en la figura de la Madre de Dios de cuerpo entero con la luna a sus pies que tenía una extraña atracción para los guaraníes. En esta difusión tuvieron su principal mérito las pinturas de la Inmaculada con la luna, antes que los tratados teológicos y la predicación en favor de dicha creencia, entonces aún no proclamada dogma. Probablemente la *Conquistadora* del Padre Roque González era una *Inmaculada* adornada con una gran luna. Habiendo desaparecido aquélla, el ejemplo más temprano que se conserva de dicha advocación es nuevamente una pintura de Luis Berger, la *Virgen de los Milagros* de Santa Fe. Se trata de una imagen inspirada en la visión del capítulo 12 del Apocalipsis, cuando dice: “*Un gran prodigio apareció en los cielos: una mujer vestida de luz, y la luna debajo de sus pies, en su cabeza una corona de doce estrellas.*”

La pintura, óleo sobre tela de 1634, se ha conservado seguramente gracias a la fama con la que fue rodeada por el suceso de un sudor que coincidió con el asesinato del Padre Espinosa, ocurrido el 9 de mayo de 1636.⁸⁷ La difusión e influencia de esa imagen de Berger han sido grandes. Varias medallas se han inspirado en ella, así como también una versión escultórica en San Ignacio Guazú (Paraguay) la más antigua de las reducciones guaraníes.⁸⁸ Fig. 6. El giro hacia la izquierda de la imagen pintada ha sido cambiado optándose por la total frontalidad, como es costumbre entre los escultores guaraníes en su traspaso de modelos grabados o pintados a la imagen tridimensional.

El Padre Furlong escribió sobre esta imagen:

*“La magnífica y riquísima ‘Exposición de Arte retrospectivo’ que Buenos Aires admiró durante los días del Congreso Eucarístico, ostentó cuadros de la Virgen, así extranjeros como nacionales, más pretenciosos, más ricos en pormenores, más perfectos en los detalles, pero ninguno vimos entonces en el que el rostro y la mirada de la figura central tuviera el hechizo humano-divino que caracteriza a la Virgen de los Milagros de Santa Fe.”*⁸⁹

El autor destaca la importancia de la expresión del rostro y la mirada: el hechizo humano-divino que caracteriza a la *Virgen de los Milagros* de Santa Fe que residía esencialmente en el rostro y la mirada. Probablemente una buena limpieza y un estudio con luz infrarroja permitirían observar mejor lo que hace 70 años observaba el Padre Furlong y que hoy permanece disminuido por repintes y oscurecidos barnices.

Podemos descubrir y admirar en esta imagen el proceso de simplificación de una pintura que por su fecha podría ser considerada o manierista o barroca, y que corresponde al nuevo género americano de imágenes conquistadoras. El poco enfatizado claro-oscuro ha relegado en parte su volumetría pero al mismo tiempo permitió realzar la fuerza cromática de sus diferentes planos, de las líneas de su diseño y de los contornos de la figura. Los pliegues no imitan la tela sino que se estilizan para definir a un ícono paradigmático antes que a una pintura barroca. Lo mismo podemos decir de los resplandores de su “*mandorla*”, aunque no se puede asegurar que ella provenga de su estado original. De todos modos, sea un cortinado o un luminoso óvalo con rayos barrocos, la pintura parece por su tratamiento más cercana a

87 “Nos referimos a lo acaecido el viernes 9 de mayo de 1636 [...] El rector del Colegio, Padre Pedro de Helgueta, acababa de ofrecer el santo sacrificio de la misa y daba gracias arrodillado sobre un modesto reclinatorio frente al altar de Nuestra Señora de la Limpia Concepción. Sentía sin duda, particular devoción a esa imagen que él mismo había hecho pintar y había colocado en su altar dos años antes.” **Furlong, Guillermo**, S. J.: *Nuestra Señora de los Milagros*. Buenos Aires: Congregación de Nuestra Señora de los Milagros, 1936, pp. 53 y 54.

88 **Ibídem**, p. 80, figs. 16 y 17.

89 **Ibídem**, pp. 46 y 47.

un ideograma, o a la Virgen de Guadalupe mexicana, que a una imagen de un pintor formado en Europa en la época renacentista o manierista antes que barroca. Aunque su mirada no se dirige al espectador ni su cuerpo se orienta frontalmente, su leve giro de medio perfil le permite mostrar mejor su silueta y junto a los demás elementos señalados (estilización de pliegues, linealismo, énfasis de los planos y contrastes cromáticos, además de su simplificada y muy enfatizada luna) constituye una muestra valiosísima de lo que fueron las demás pinturas del célebre artista misionero de la época de las primeras fundaciones. Es necesario insistir en que esta pintura nunca pudo surgir en el medio cultural europeo donde se formó Berger. Los historiadores y los críticos de arte, en su erudito afán de clasificar las producciones de la época según los patrones estilísticos europeos de Renacimiento, Manierismo y Barroco, no han advertido que se trata de un género diferente y nuevo que no se ajusta a aquellas categorías. Sin duda que el artista tuvo ante su imaginación, durante el proceso de creación y ejecución de la obra, a los guaraníes y mocovíes que visitarían esa iglesia de los jesuitas, además del público de mestizos y criollos de la nueva población de Santa Fe.

El conocimiento que tenía Berger de la población autóctona no se basaba en lecturas de tratados de sociología o antropología sino que era esencialmente personal y vivencial. Cuando leemos en la correspondencia jesuítica las respuestas del Padre General a sus enfáticos reclamos de que cesaran sus labores en el Colegio de Córdoba y que sea enviado entre los indios, podemos comprender que se trataba de algo más que de satisfacer los deseos de una estrategia de dominación.⁹⁰ Cuando se logre tomar en cuenta la importancia de hechos como que el mismo Padre General le envíe desde Roma *“cuerdas para su vihuela de arco”* con cuyos acordes musicales lograba dirigir danzas colectivas de felices y embelesados indígenas, solamente entonces se comprenderá la importancia que tenía para esta orden jesuítica la labor misional.

Si consideramos al Hermano Luis como el genio de las primeras misiones no es solamente por su abundante y eficaz obra pictórica, ni por sus éxitos en la enseñanza de la música y las danzas, sino por el grado de compenetración con la cultura y la etnia guaraní logrados casi exclusivamente por su talento e intuición personal apoyados en la múltiple práctica de las artes y su, también personal, aunque no exclusivo ni único, el tan discutido e incomprensido “fervor misional” del cual el paradigma era San Francisco Javier, **Fig. 7.**

Un nuevo capítulo de la Historia del Arte con su propia lógica y diferente escala de valores

Los ejemplos analizados hasta ahora demuestran claramente que nos encontramos ante un nuevo capítulo de la Historia del Arte, que dista mucho de hallarse investigado y resuelto. Estos nuevos temas seguramente no pueden ser abordados con la metodología tradicional. La investigación de las imágenes de esta etapa fundacional exige contar con una teoría de conocimiento o epistemología del arte apropiada a su nueva estética, diferente de la que dominó en occidente desde el Renacimiento hasta los comienzos del siglo XX.

Los testimonios precedentes podrían ser los pilares para una teoría de la recepción que nos podría trasladar desde los rituales de la liturgia renacentista y barroca, con sus templos y altares cubiertos de exuberante ornamentación, hasta las agrestes selvas del Paraná y del Uruguay, patria de los indómitos guerreros paranaenses, guayreños y tapes.⁹¹

90 **Michel Foucault:** Cuando este autor afirma que “todo es poder y que la cuestión del poder está en todos los intersticios de las relaciones humanas” se basa en sus análisis y experiencias de la muy estructurada sociedad europea, donde ningún sector, ni individuo, ni función social escapa al control y regulación de algún tipo de poder. Pretender aplicar esta conclusión como aspecto constitutivo básico de la relación humana es, como ensayo muy interesante, aunque su consideración como ley humana universal es asumida más por sus seguidores que por Foucault mismo.

91 **Sustersic, Bozidar Darko; Serventi, María Cristina:** “La función de las imágenes durante las primeras décadas de la labor misional: testimonios del Guayrá, del Paraná y del Tape”. VI Jornadas Internacional de las Misiones Jesuíticas, Mariscal Candido Rondón. Brasil, octubre 1996. Ponencia inédita.

Esta nueva y tan necesaria teoría de la recepción guaraní, a pesar de contar con valiosos datos sobre *La Conquistadora* o los *Siete Arcángeles* de Berger y sobre los audaces misioneros jesuitas, adolece de la ausencia fundamental de aquellos documentos visuales. Ni la imaginación más fecunda, ni una bien fundada deducción pueden sustituir las obras de arte cuyo análisis formal es el único que puede justificar el poder que ejercieron en pueblos de culturas tan diferentes esos trazos de pincel sugiriendo una imagen sobre un lienzo o una tabla. A falta de aquellas imágenes, exhibidas por el Padre Roque o el Padre Antonio, poseemos otras dos pinturas que provienen de la misma época y de semejantes circunstancias históricas en las que actuaron aquéllas.

Una de ellas es la *Virgen de Habiýú* a la cual nos hemos referido como la pintura más antigua que se conserva en el Río de la Plata y en el Paraguay, pues lleva la fecha de 1618, que fue ejecutada por un indio de Itapúa, discípulo de Berger.

La otra es la *Inmaculada* de Luis Berger conocida como la *Virgen de los Milagros* de Santa Fe. Fue pintada por el coadjutor flamenco antes de 1636, cuando ocurrió un prodigio que documenta su existencia en esa fecha y en ese lugar.

En cambio, el cuadro de *Los Novísimos* de Berger analizado en el siguiente capítulo es conocido sólo por referencias documentales escritas. Sin embargo, aun tratándose solamente de un relato es de gran interés porque se trata de una exhibición de imágenes, no ya en el ámbito de las selvas, sino en el espacio acotado y organizado de un templo. El relato, además, pone el mayor énfasis no tanto en la pintura misma como en las reacciones de sorpresa y admiración de sus receptores.

En cuanto a sus características formales, las escasas imágenes conocidas que se pueden identificar como originarias del siglo XVII nos permiten descubrir un estilo guaraní-jesuitico autóctono cuyo carácter no se explica totalmente ni por la influencia dominante en esa época del arte español, ni por los envíos de imágenes y grabados que debían servir de modelos a los tallistas guaraníes. Nos referimos a las imágenes del siglo XVII, aunque hasta ahora fue difícil separar con cierta seguridad algún ejemplo de ese siglo, de las imágenes siguientes del siglo XVIII. Ningún documento de archivo por sí solo pudo resolver este dilema. Los historiadores, hasta ahora, no creyeron posible solucionarlo. Y los críticos de arte con sus arbitrarias clasificaciones de lo que suponían primitivo o evolucionado, de lo que creían de mano simple, ingenua, indígena, o de mano erudita europea, tampoco lograron introducir algún orden lógico y científico.

La observación del investigador canadiense Gauvin Alexander Bailey describe esta realidad:

*“En el arte de las reducciones Guaraníes no se conoce casi ninguna fecha ni proveniencia, [...] los curadores, para estar seguros, le asignan el siglo XVIII a la mayoría de las imágenes.”*⁹²

Solamente la combinación de la investigación de archivo con el análisis iconográfico y estilístico, la metodología propia de la Historia unida a la crítica e Historia del Arte logrará que se pueda considerar a este tema, el de distinguir las obras del siglo XVII de las del siglo siguiente, un problema en su mayor parte resuelto, como veremos en los capítulos siguientes.

Observaremos que en las nuevas imágenes pintadas en esta etapa las preocupaciones estilísticas del arte europeo van quedando de lado a medida que se afirma un arte nuevo de eficacia fundacional. Es claro que esta diferente función con el tiempo se traduce también

92 Bailey, Gauvin Alexander: *Art on the Jesuits Missions in Asia and Latin America, 1542-1773*. Toronto: University of Toronto Press, 1999, p. 174.

en características estilísticas propias extrañas al barroco europeo. Ése es el motivo de que las imágenes *fundadoras* fueran cada vez más sintéticas, monumentales y menos barrocas apartándose de los modelos de las láminas y de los grabados.

Es por esta razón que tanto la *Virgen de los Milagros* de Berger, como las demás obras de la época de la “*conquista espiritual*” exigen ser valoradas como los representantes y únicos sobrevivientes de aquel género y estilo especiales de la historia rioplatense y de la Historia del Arte universal.

LAS IMÁGENES FUNDADORAS Y PATRONAS DE LOS PUEBLOS

LA FUNCIÓN DE LAS IMÁGENES EN LAS FUNDACIONES Y ARRAIGO DE LAS MISIONES

La *Virgen de Habiýú* llegó hasta nosotros porque no le tocó actuar en el escenario de las misiones. Sin duda fue pintada para ser enviada a Buenos Aires, a Córdoba o probablemente a Asunción como una muestra del adelanto logrado en la obra misional y del nivel de civilización alcanzado por los catecúmenos guaraníes. De las numerosas pinturas de Luis Berger, mencionadas por los documentos, solamente podemos apreciar a la *Virgen de los Milagros* del colegio de Santa Fe, alejada del teatro de las reducciones y protegida en la iglesia de una población de españoles, criollos y mestizos.

Es difícil establecer una cronología con una división clara entre el período de las imágenes *conquistadoras* y las *fundadoras*, porque en realidad no se trata de períodos históricos sino de funciones que cambiaban según cada caso. Podemos determinar un límite al período de las primeras entradas y fundaciones, aunque ellas se siguieron llevando a cabo hasta el final de las misiones, pero ya no son el tema central y los documentos dejan de registrar la función de las imágenes *conquistadoras*. Por motivos de organización y claridad hacemos coincidir ese límite en el año 1641, fecha de la derrota de los bandeirantes. Dicha fecha, comienzo de un segundo capítulo, marca un límite cronológico, pero desde el punto de vista de la función de las imágenes no siempre es posible establecer cuándo una *imagen conquistadora* deja esa función y pasa a servir a la catequesis, o es reemplazada, o ya acompañada por otras *imágenes predicadoras y fundadoras*. Esos cambios de funciones se fueron dando simultáneamente con la fundación de los pueblos, en general antes, pero también después de 1641, y aun bastante antes de dicha fecha las imágenes ya no deambulaban por las selvas sino que permanecían entronizadas en los templos de cada pueblo, a los que acompañaron en sus traslados y en las nuevas fundaciones.

Existen menciones de imágenes *conquistadoras* de ese período que no fueron incluidas en la lista estudiada debido a los datos muy imprecisos de las mismas. Muchos testimonios de la época prueban, aunque en forma muy indirecta, la general utilización de las imágenes, tanto en la conquista, como con mayor frecuencia aún luego en la catequesis.

En 1615 escribe el Padre Roque González que en todo el Paraná se corrió la voz de que:

*"[...] éramos espías y sacerdotes falsos y que en los libros traíamos la muerte; y esto en tanto grado que estando, por medio de unas estampas declarándoles el Padre Boroa a unos infieles los misterios de nuestra santa fé, se recelaban de llegar cerca de la imagen, no se les pegase la muerte."*⁹³

Otro caso, aunque diferente, fue el de los *Siete Arcángeles* que exhibió Ruiz de Montoya en la conquista de los Tayaobas ya que después de la procesión inaugural hacia la aldea, la pintura fue ubicada en una casa larga, que se transformó a partir de entonces en la iglesia de la reducción.

Después de su estabilización en un templo la pintura pasaba a otra categoría, la de *imagen predicadora*. Seguramente el Padre misionero en sus homilías se detuvo muchas ve-

⁹³ Furlong, G.: *Misiones...* op. cit., p. 353.

ces a explicarla. Sobre todo el conjunto de las figuras detrás de los Arcángeles, con el Padre Eterno, Jesús, el Espíritu Santo, la Virgen María y los Santos permitían que el predicador se explayara en relatos que fueran aclarando y definiendo la doctrina cristiana. Eran figuras que, si bien durante la primera procesión pasaron casi inadvertidas detrás de los imponentes arcángeles, ahora en la paz y quietud del recinto sacro, invitaban a la observación en todos sus detalles. A partir de dicha observación y análisis se podía desarrollar en su conjunto toda la doctrina cristiana.

Lamentablemente ni ésta, ni la mayoría de las imágenes de ese tiempo sobrevivieron a la destrucción de aquellas misiones llevada a cabo por los bandeirantes. Tenemos numerosos testimonios de que las imágenes eran los objetos con los que más se ensañaban.

Los Padres Simón Maseta y Justo Van Suerck describen de un modo patético el ataque a su reducción, Jesús María. Nada pudieron hacer para defender a sus neófitos porque ni la iglesia, ni las cosas sagradas, ni su investidura sacerdotal respetaban:

*“[...] de todo se burlaron aquellos hombres; rompieron la pila de agua bendita, arrastraron los ornamentos por el suelo, derramaron los santos oleos y destruyeron las imágenes”.*⁹⁴

No aclaran los Padres si eran imágenes pintadas o de bulto. Probablemente eran pinturas o grabados, pero también pudieron ser imágenes de madera, importadas por los misioneros o talladas por los guaraníes.

Entre 1612 y 1638 las malocas se repitieron periódicamente y siempre con mayor crueldad y ensañamiento. Aunque parezca increíble, el número de indios, tanto los de las reducciones como de los que no les pertenecían que fueron cautivados desde 1612 hasta 1638, supera la enorme cifra de 300.000. Así se lo señala en la Real Cédula de 1639. Sólo en cuatro años, los que van de 1628 a 1631, cuando se destruyeron la mayoría de las reducciones del Guayrá, se vendieron como esclavos en los mercados brasileños, unos 60.000 sacados de las reducciones.⁹⁵ Una cifra no muy menor de muertos era el resultado de la brutalidad de los procedimientos, del asalto al pueblo, de la captura de lo que ellos denominaban “piezas”, y del viaje a través de enormes distancias recorridas en penosas condiciones, donde las colleras, el hambre y la sed, unidos a los malos tratos causaban estragos, sobre todo en los más débiles, las mujeres y los niños porque los ancianos eran muertos ya antes, quedando el recorrido sembrado de cadáveres.

La migración del Guayrá: “Consumir el Santísimo, descolgar las imágenes y desenterrar los cadáveres de los misioneros insignes”⁹⁶

De todas las reducciones del Guayrá quedaban sólo las de San Ignacio Miní y Nuestra Señora de Loreto. Con ellas y algunos indios sobrevivientes de las destrucciones de las demás organizó el Padre Ruiz de Montoya una gran migración llamada el “éxodo del Guayrá”. Escribe el mismo Montoya:

“Ponía espanto ver por toda aquella playa del Paraná, donde desemboca el Paranapanema llena de indios ocupados en hacer balsas [...] andaba la gente toda ocupada en bajar a la playa sus alhajas, su malotaje, sus avecillas y crianza. El ruido de las herramientas, la priesa y confusión daban demostraciones de acercarse ya

94 Furlong, G.: *Misiones...* op. cit., p. 120.

95 *Ibidem*, pp. 119 y 120.

96 *Ibidem*, pp. 128 y 129.

el juicio. Y ¿quién lo dudaba, viendo seis o siete sacerdotes, que allí nos hallamos, consumir el Santísimo Sacramento, descolgar las imágenes, consumir los oleos, recoger los ornamentos, desenterrar tres cuerpos de misioneros insignes [...]?

Fabricáronse, muy en breve tiempo 700 balsas, además de muchas canoas sueltas, en que se embarcaron más de 12.000 almas, que solas estas escaparon de este diluvio tempestuoso”.⁹⁷

Al decir “*descolgar las imágenes*”, este texto arroja luz sobre el proceso que se siguió en las Misiones: en este momento, salvo alguna excepción, todavía no había estatuas sino imágenes portátiles, cuadros y láminas. Más tarde surgieron las *estatuas horcones* y recién en el siglo siguiente las imágenes barrocas.

Los misioneros que participaron de esa trasmigración del año 1631 fueron, además del Padre Ruiz de Montoya, Juan Suárez de Toledo, Juan Agustín de Contreras, Pedro de Espinosa, Luis Ernot, Diego de Salazar, Cristóbal de Mendoza y Andrés Gallegos. Las tumbas de varios de ellos fueron descubiertas por el restaurador Arq. Luis Onetto en 1942 en San Ignacio Miní. Faltaría buscar algunos de los nombres restantes en el presbiterio de las ruinas de la iglesia de Loreto.

La transmigración no fue la solución definitiva al problema de las invasiones paulistas. Hacia el año 1638 el territorio inicial de las misiones se redujo a menos de una tercera parte. Desaparecieron las misiones del Guayrá, las del río Uruguay hacia la costa del Atlántico, y las del Itatín, al noreste de Asunción. Además los paulistas ya avanzaban por el Uruguay amenazando la Mesopotamia con sus reducciones originarias a las que se habían sumado los refugiados del Tape y del Guayrá. Dos únicas alternativas se ofrecían a la Compañía de Jesús: abandonar definitivamente las misiones y reducir su labor al territorio protegido por las poblaciones de españoles donde se asentaban las reducciones franciscanas o, por el contrario, hacerse cargo de la defensa de sus feligreses guaraníes y resistir al enemigo.

La batalla de Mbororé y la interrupción de las artes por la guerra

Podemos concluir, por lo visto hasta ahora, que la historia de los primeros treinta años de las Misiones estuvo signada por una secuencia ininterrumpida de acontecimientos, algunos felices y otros trágicos. La historia de las fundaciones, con sus éxitos y fracasos, registraba una constante afirmación y crecimiento. Por otra parte las expediciones de los cazadores de esclavos de San Pablo, las famosas *bandeiras*, también fueron en constante aumento sobre un territorio conquistado y arrasado. Las expediciones de la *conquista espiritual* fueron acompañadas de imágenes y cruces, conducidas por misioneros dispuestos a seguir el ejemplo de su maestro en derramar su sangre por sus ovejas. Las expediciones esclavistas, por el contrario, iban precedidas por jaurías de mastines, de indios Tupís enemigos y conducidas por hombres implacables, armados hasta los dientes con lanzas, alfanjes de acero y armas de fuego.

Los misioneros buscaban conquistar almas para encaminarlas hacia la felicidad de un cielo ultraterreno por medio de la aplicación de los sacramentos, en especial el bautismo. Los bandeirantes buscaban aprisionar *piezas* para abastecer sus mercados de esclavos.

Tarde o temprano ambas huestes, las de los seguidores de San Ignacio de Loyola y los paulistas que profesaban el más crudo materialismo, tendrían que chocar y medir sus fuerzas en la disputa de las *almas-piezas*. Los primeros encuentros fueron muy cruentos y desastrosos para los jesuitas y sus feligreses. Pronto todas las prósperas y multitudinarias

⁹⁷ *Ibídem.*

misiones del Guayrá fueron arrasadas y completamente despobladas. Con los habitantes de San Ignacio Miní y Loreto y algunos restos dispersos el Superior de las misiones, el Padre Ruiz de Montoya, organizó el histórico éxodo del Guayrá, trasladándose a la Mesopotamia protegida por los ríos Paraná y Uruguay.

Las *bandeiras* también se orientaron al sur destruyendo los pueblos de los tapes fundados por el Padre Roque González al oriente del río Uruguay, algunos de cuyos habitantes se salvaron huyendo al otro lado del río, buscando refugio en las misiones de la Mesopotamia.

Los guaraníes misioneros comenzaron a ser armados con puntas de acero para sus lanzas y flechas. Mientras el Padre Ruiz de Montoya partía a España para tramitar ante el Rey la autorización del uso de armas de fuego para sus guaraníes, el Padre Diego de Alfaro, el nuevo superior de las misiones, se puso al frente de las milicias misioneras, y logró, aunque al costo de su vida, la primera victoria misionera en Caazapá Guazú.⁹⁸

La lucha estaba entablada y se presentía que sería sin cuartel. Los paulistas preparaban la más grande de sus expediciones y los misioneros se aprestaron a la defensa. El relato de todas esas acciones exigiría un libro independiente porque lo que se sabe de ellas, salvo sus resultados, está plagado de vaguedades y contradicciones que lejos de explicar la victoria misionera la envuelven en un misterio mayor. La fuente oficial la constituye la carta del Padre Ruyer,⁹⁹ que se atiene a las directivas de la Orden de no mostrarse triunfalistas sobre los enemigos, y no revelar los secretos técnicos ni estratégicos que permitieron a los jesuitas derrotar a sus enemigos.

Esperamos cumplir alguna vez nuestro deseo de una obra dedicada a este tema. Por ahora es posible una breve mención considerando dicha acción como una obra de arte más, quizás de las mayores y más admirables de la colaboración intercultural de los jesuitas y guaraníes. Así como Teucra y Mantinea fueron, en su condición de batallas, consideradas por Epaminondas, el general tebano, sus hijas predilectas, del mismo modo Mbororé podría constituir la página más gloriosa de los jesuitas misioneros, de haber escrito sus historiadores algunos relatos sobre esa gesta heroica que cubriría de gloria a las valientes milicias guaraníes y a los Hermanos y Padres que los asesoraban. Pero no lo hicieron porque se lo impedían las órdenes de los superiores y además porque su mayor preocupación era exaltar la Gloria de Dios y no sus hazañas militares.

Para reconstruir la verdad histórica de los hechos deberemos basarnos, no en los documentos escritos sino en las tradiciones orales de los protagonistas de esas acciones, los portugueses, los guaraníes y también los jesuitas.

La tradición oral de los bandeirantes debió contener relatos tan apocalípticos que desalentaron nuevas grandes expediciones que pretendieran amenazar el corazón de las misiones.

La tradición oral de los guaraníes repetía de generación en generación el gran éxito histórico contra los enemigos Tupís y los cazadores de esclavos paulistas gracias al asesoramiento y conducción jesuíticos. Lo recordarían en 1750 con ocasión del tratado de límites.

La tradición jesuítica se mantuvo viva a pesar de las prohibiciones de escribir sobre el tema. Esa tradición fue recogida medio siglo después por el Padre Antonio Sepp y un siglo más tarde por el Padre Adolfo Skall. Ambos atribuyen toda la victoria a un Hermano que construyó unas piezas de madera cuyos disparos aterrorizaron a los bandeirantes matando a muchos de ellos.

Tratándose de la derrota de un ejército de 4000 aguerridos cazadores de esclavos fue injusto pasar por alto en esos relatos jesuíticos la valiente lucha de cuatro millares de guerreros guaraníes. A pesar de esa grave omisión el dato de la artillería contiene el secreto

98 Storni, H.: *Catálogo...* op. cit., p. 6.

99 Carta del P. Claudio Ruyer, desde Santa María del Iguazú, en: Leonhardt, C.: *Cartas Anuas...* op. cit., t. XX, pp. 291 y 292. Citado en: Serventi, M. C.: "Tradición..." op. cit., p. 286.

fundamental empeñosamente ocultado por los jesuitas del siglo XVII. El fuego certero de las cincuenta balsas artilladas obligó a la gran flota paulista a detener su impetuoso avance y buscar refugio en la costa en el lugar elegido para la emboscada guaraní. Allí, en suelo firme, después de cinco días de cruentos combates cuerpo a cuerpo los invasores fueron completamente aniquilados.

Ni los portugueses ni los guaraníes olvidarían jamás aquella Semana Santa de 1641 cuando las furias del infierno se desataron sobre el valle del río Uruguay. El estruendo ensordecedor de los cañones y otras armas de fuego sólo eran interrumpidos por los gritos de guerra y órdenes entremezclados en lengua portuguesa, tupí y guaraní. Finalmente al disiparse el humo y al retornar el silencio al valle sólo se escucharon los melodiosos cantos guaraníes de los procesantes en acción de gracias a la Virgen de Acaray cuya imagen contemplaba, desde lo alto de sus andas, la paz y la quietud que volvía a reinar en el lugar que fuera un campo de furias regido por los dioses de la guerra, entonces ya expulsados.

Como consecuencia de la victoria de Mbororé, que clama por un cineasta que la ponga en escena con fidelidad histórica, las misiones gozaron de casi un siglo de relativa paz y bonanza que permitió su crecimiento en todos los campos: el territorial, el demográfico, el cultural, el artístico y el económico. Algunas *bandeiras* menores siguieron atacando reducciones alejadas, como las de los itatines al norte de Asunción, pero aquéllas dejaron de constituir un peligro para el conjunto de la nación misionera.

El éxito de la batalla de Mbororé nos permite retornar a las investigaciones sobre las primeras imágenes exhibidas ya en las iglesias, la creación de los primeros retablos y las primeras estatuas de bulto talladas por los mismos guaraníes que antes disparaban cañones de troncos de naranjos sobre la flota portuguesa, en el río Uruguay, para cortar su avance sobre el pueblo de San Javier. Si esa acción, en lugar de victoria hubiera sido una derrota, nuestro relato debería trasladarse a las haciendas portuguesas del Brasil donde languidecería, hasta su extinción, toda la excepcional raza guaraní, hayan sido misioneros o “monteses”.

2. 1.- Los caciques del río Uruguay absortos ante una pintura de Luis Berger

Una imagen conquistadora y a la vez predicadora

Retornando a nuestra historia de las imágenes, mucho antes de la trascendental acción de Mbororé, recordaremos que el apoyo brindado por ellas no terminaba con el acompañamiento e impacto en los primeros encuentros de los misioneros y los guaraníes. Una vez fundada una reducción, las imágenes seguían ejerciendo funciones esenciales e irremplazables para su continuidad y consolidación. Gracias al Padre Diego de Boroa conocemos las reacciones de aquellos indios ante una pintura exhibida, no ya en el santuario natural de un claro de la selva, sino en un recinto consagrado como iglesia. El relato también nos explica cómo el misionero instrumentaba los efectos de asombro y curiosidad que dominaban a los guaraníes.

El testimonio del Padre Diego de Boroa acerca de los primeros tiempos de la fundación de Itapúa tiene un valor extraordinario para conocer la función del arte, no sólo en los primeros encuentros, sino en la vida de una misión que esas obras presidían y organizaban según escalas de valor estético, ético e ideológico determinados.

El testimonio se refiere a una visita de los caciques de la región del Uruguay que el Padre conduce por el pueblo y la iglesia:

“Llévele (P. Diego de Boroa) con la gente que traía consigo a la iglesia, enseñeles los ornamentos e imágenes de que ellos (indios del Uruguay) estaban muy

maravillados y como absortos (porque nunca habían venido aquí); principalmente les causó admiración ver la imagen de los Cuatro Novísimos que Vuestra Reverencia nos dejó aquí de mano del Hº Luis. Con esta ocasión les di breve noticia de los misterios de nuestra Santa Fe y el cacique se fue muy contento con su gente, diciendo que fuesen en hora buena los Padres a sus tierras; y después, en su casa, dijo lo mismo.”¹⁰⁰

A diferencia de los ejemplos anteriores de *La Conquistadora* del Padre Roque o *La Inmaculada* y los *Siete Arcángeles* de Ruiz de Montoya, el relato del Padre Boroa no se sitúa en uno de esos dramáticos encuentros en la selva en los que las imágenes eran como objetos mágicos alrededor de los cuales comenzaba a construirse una nueva convivencia que daría origen a la reducción. La misión de Ntra. Señora de la Encarnación de Itapúa ya estaba firmemente establecida en la orilla izquierda del Paraná. Aunque a poco tiempo de su fundación se trasladaría por razones estratégicas a la otra orilla, la visita de los caciques del Uruguay probablemente se desarrolló en el primer sitio abierto a la región, aún misteriosa, de la banda oriental del Paraná y el Uruguay.

El misionero esa vez no fue el visitante sino el anfitrión de los sorprendidos caciques que *“nunca habían venido aquí”*. El momento culminante de la visita tuvo lugar en la iglesia, donde admiraron objetos nuevos y extraños: *“ornamentos e imágenes”* que los dejaban *“muy maravillados y como absortos”*. A pesar de los vasos sagrados y las preciosas casullas bordadas en oro nada fue comparable a la *“admiración”* que les causó *“ver la imagen de los Cuatro novísimos [...] de mano del Hº Luis.”¹⁰¹*

Que una pintura tan compleja como es la que representa el tema de las postrimerías les causase mayor admiración que otros objetos más llamativos de esa iglesia no habla negativamente de las condiciones intelectuales de esos representantes de etnias, supuestamente primitivas, venidos de las selvas.

Más aún, podríamos afirmar que el grado de atención prodigada a cada objeto fue creciendo hasta que se enfrentaron con una verdadera obra de arte, una pintura de Luis Berger, la que no les causó sorpresa sino *“admiración”*. En su visita a la iglesia, los caciques del Uruguay se comportaron como verdaderos entendidos que sabían valorar en su justa medida cada objeto por su categoría y reales méritos. Podemos preguntarnos: ¿sería parecido el comportamiento de representantes de otras etnias, como los guaycurúes, los charrúas o los payaguás?

La explicación que a continuación brindara el Padre Boroa se basó en la comprensión de aquellas imágenes pintadas, por parte de los indios, quienes alcanzaron un nivel de lectura adecuado como para sustentar dicha catequesis.

Si bien no contamos con muchas pruebas más de las condiciones intelectuales de aquellas etnias, la capacidad e inteligencia de esos caciques del Uruguay debieron no ser comunes a juzgar por el avance gradual de su admiración en cada etapa de la contemplación. También es destacable la capacidad de lectura de las imágenes planas pintadas con un alto grado de abstracción de la realidad de la naturaleza. Esos tapes debían estar habituados a la lectura de las imágenes planimétricas. No eran los salvasjes que generalmente imaginamos, que nunca vieron una representación plástica de esquemas, para ellos casi jeroglíficos, que refieren a realidades complejas como es la muerte, juicio, cielo e infierno.

100 Leonhardt, C.: *Cartas Anuas...* op. cit., p. 218.

101 Los Novísimos eran: Muerte, Juicio, Cielo e Infierno.

2. 2.- El “famoso retablo del Padre Badía” y el nacimiento de la escultura misionera (1626)

Si tenemos en cuenta que, como antecedente, el ornato de las iglesias europeas influía en las iglesias misioneras, concluiremos que detrás del altar debía figurar un retablo con diversas imágenes, como la meta o el ideal, que tarde o temprano debían alcanzar los templos misioneros, sobre todo los asistidos por los curas originarios de la península ibérica. Los provenientes de Italia tendrían por modelo las *palas de altar* que ya antes de Giotto y Duccio presidían las iglesias de su patria y que alcanzaron un vasto desarrollo durante el Renacimiento.

Sin duda dichos ejemplos europeos tuvieron gravitación en el equipamiento de las iglesias misioneras. Pero esos retablos españoles, antes de formar parte del tradicional mobiliario misionero, pasaron por varias etapas de adaptación y transición a las condiciones históricas, sociales y culturales de los neófitos guaraníes. Las imágenes de las láminas y cuadros de pincel fueron antes que objetos de piedad religiosa, como sucedía en Europa, elementos didácticos, accesorios de la catequesis desarrollada por los misioneros. Las iglesias de entonces se situaban, por lo tanto, a medio camino entre las aulas escolares y los recintos religiosos. Las láminas colgadas de las paredes eran material didáctico y objetos de devoción, indistintamente.

Existen valiosos testimonios que documentan la transición producida desde las imágenes *conquistadoras* a las imágenes *fundadoras-predicadoras*, exhibidas en forma manual o colgadas en los muros de las iglesias, hasta alcanzar gradualmente su estado definitivo, integradas a los complejos programas de los retablos definitivos.

Uno de ellos fue dejado por el Padre Roque sobre las enseñanzas del Padre Boroa de los “*misterios de nuestra santa fe [...] por medio de unas estampas [...] de libros*”. A través del mismo relato conocemos el uso didáctico de las imágenes impresas, ya como partes de libros, ya como láminas independientes. Conocemos así que los indios no desconfiaban tanto de los escritos de los libros, inaccesibles para ellos, como de las abundantes ilustraciones que los acompañaban.

Las imágenes de esa época correspondían a grabados o estampas de humo, las que se colgaban en las paredes o en el testero, o sea la pared detrás del altar, según fuera narrativa o devocional su temática respectiva.

Probablemente cuando, desde Santa María del Iguazú, el Padre Claudio Ruyer informaba de un *festero blanqueado* se refería a su preparación para recibir estampas o cuadros de pincel:

“[...] por el mes de Setiembre de 1626 quando a punto estuvo acabada de cubrir y cerrar del todo nuestra iglesia, y el festero blanqueado, vino Su R^a del Padre Nicolás Durán a visitar esta reducción [...]”.¹⁰²

El “*festero blanqueado*” era seguramente lo más usual y corriente en esa época. Es por eso que fue un verdadero acontecimiento para la historia de las misiones la confección de un retablo, sin duda el primero de las misiones, proyectado por el Padre Vicente Badía y construido por sus indios en una fecha cercana a 1626.

En la actualidad no es fácil comprender el significado que tenía un retablo para la sociedad guaraní de esa época. Se trataba de un gran artefacto montado en el testero del edificio de mayores dimensiones y prestigio de un pueblo, que presentaba la visión de un

¹⁰² Vianna, Helio: *Jesuitas e bandeirantes no Uruguay (1611-1758)*. Biblioteca Nacional. Manuscritos da Coleção de Angelis. Rio de Janeiro, 1970, t. IV, pp. 61-63. Citado en: Serventi, M. C.: “Tradición...” op. cit., p. 283.

cosmos ordenado según los ideales y creencias de aquella sociedad y su época. Un retablo no era entonces solamente un adorno o parte del equipamiento de una iglesia. Era una gran máquina, como una biblioteca visual, que otorgaba la cohesión ideológica necesaria para transformar a pequeños grupos, con costumbres e intereses diversos, en un cuerpo social unitario y coherente como se comportaron los guaraníes en los desafíos históricos como la invasión paulista de 1641.

El logro de un sistema de construcción de retablos significó una verdadera revolución en la cultura misional solamente comparable a la introducción de la imprenta o de la pólvora. De allí el sorprendente calificativo de “famoso”, utilizado quizás por única vez en la correspondencia misionera y que otorga al relato un marco de excepción:

*“[...] el P. Vicente Badia a emprendido hacer por su mano un famoso retablo que tiene comenzado con sus columnas, i vultos de relieve con mucho ingenio y curiosidad [...] que aunque el P. Vicente nunca aprendio este oficio su **buen ingenio, i afecto** [...] le han hecho traçar lo que un muy buen artífice hiciera arto en alcanzar, i los Indios que ayudan al Padre en esta obra, están ia tan diestros, que se admiran los Padres de verlos.”*¹⁰³

Si tenemos en cuenta que el Padre Vicente, valenciano, llegó en 1622 a Buenos Aires con 21 años y que cuando hizo su extraordinario aporte a las misiones no pasaba de 25 años, no podemos sino asombrarnos de la inventiva o “ingenio” de ese precoz y joven jesuita.

Aunque desearíamos una información más amplia y precisa sobre el tema del primer retablo, lo consignado por el Padre Ruyer adquiere un valor testimonial único para la reconstrucción de la evolución de las artes misioneras en el primer siglo de las misiones, transcurrido antes de la reforma barroca del Hermano Brasanelli. Además, la mención del retablo del Padre Badía, junto a las descripciones del Padre Francisco Jarque¹⁰⁴, constituyen los únicos vestigios del gran arte escultórico de las misiones jesuíticas en el siglo XVII a los cuales se agrega, al final de ese siglo, el testimonio del Padre Antonio Sepp cuando escribía admirado sobre esos retablos cuyos nichos eran ocupados por “[...] *grandes estatuas doradas que se colocan en una concavidad parecida a una concha y son de un aspecto majestuoso y patético.* [...]”¹⁰⁵

Podemos pensar también que entre el simple “festerio blanqueado” de Santa María del Iguazú y el “famoso retablo” del Padre Badía hubo eslabones intermedios como podrían ser los marcos de mampostería para las láminas o nichos excavados en las gruesas paredes de adobe de dichos festeros. Estas dos valiosísimas menciones documentales permiten reconstruir los comienzos del equipamiento de las iglesias misioneras. Pero toda esa evolución quedó como detenida en los años previos a Mbororé cuando el fuego de las fraguas y las forjas de las puntas de lanzas y flechas remplazaron a las gubias y a los pinceles.

Una vez que el peligro de las invasiones se volvió menos apremiante, la atención de los jesuitas retornó a las chacras, a las viviendas de los indios y a la construcción y ornato de sus iglesias. Un año antes de Mbororé llegó al Río de la Plata el sucesor de Luis Berger quien había fallecido en 1639. Era también flamenco y se llamaba Luis de la Croix, siendo

103 Carta del P. Claudio Ruyer, desde Santa María del Iguazú, en: **Leonhardt, C.:** *Cartas Anuas...* op. cit., t. XX, pp. 291 y 292. Citado en: **Serventi, M. C.:** “Tradición...” op. cit., p. 286. Tanto el dato del “festerio blanqueado” como el retablo del Padre Badía, son valiosísimos eslabones que nos permiten reconstruir la cadena evolutiva del arte de los retablos en sus primeros tramos, y nos han sido proporcionados por la Dra. María Cristina Serventi. Estos datos han sido publicados en ponencias de Congresos y son parte de su tesis doctoral.

104 Jarque, Francisco. Nació en 1607, en Alicante, España; llegó a Buenos Aires en 1628 y falleció en 1691 en Alicante. **Storni, H.:** *Catálogo...* op. cit., pp. 147 y 148.

105 **Sepp, Antonio, S. J.:** *Jardín de flores paracuaro*. Buenos Aires: EUDEBA, 1973, p. 195.

conocido como el pintor Hno. Luis de la Cruz. Pero sus obras, aunque tuvieran importante actuación, no figuran en las crónicas por su destacada participación en los sucesos históricos del momento, como las pinturas *conquistadoras* de Berger, por lo que las crónicas no las mencionan sino muy circunstancialmente. Ahora serán los visitantes de las misiones, viajeros o funcionarios civiles o eclesiásticos los que nos dejan algún testimonio de su admiración. Fue ése el caso del Gobernador Lariz que visitó las misiones en 1647. Lo que más destacó de su visita fue la iglesia de Loreto, sus tres retablos y un cuadro de Luis de la Cruz en el principal de ellos.¹⁰⁶ Otra fuente consigna que en 1646 se concluía en Loreto:

*“una muy grande y muy capaz iglesia, muy vistosa para estas tierras, con un hermoso retablo cuyos lienzos y traza hizo el Hermano Luis de la Cruz, diestro y primo en el arte, como lo ha hecho en otras reducciones, adornando las iglesias con sus pinturas”*¹⁰⁷

Si Luis de la Cruz llegó en 1640 podemos deducir que solamente una actividad constructiva febril permitió que cinco años después de Mbororé la nueva iglesia de Loreto luciera ya equipada con tan bellos retablos y pinturas que pudieran llamar la atención de un Gobernador y de su secretario como para dejar consignado por escrito ese dato. Otra fuente confirma la renovación edilicia que siguió al fin de las invasiones paulistas:

“En 1657 se construían unos doce templos cuyos mayordomos de fábrica eran otros tantos guaraníes”.¹⁰⁸

Doce templos significaban una renovación casi total de las iglesias, lo cual era posible en un clima de mucha confianza en el futuro de la Provincia y sus instituciones habiendo pasado con éxito la gran prueba de Mbororé. Además los *“mayordomos de fábrica”*, que equivale a directores, eran todos guaraníes, lo cual generalmente suele pasarse por alto. Del mismo modo que la tradición oral jesuítica atribuía la victoria sobre los bandeirantes al Hermano que hizo disparar las piezas de madera, sin mencionar a los miles de milicianos guaraníes que combatieron denodadamente por sus hogares y familias, así los estudiosos de la arquitectura misionera suelen hallar y extraer de los catálogos jesuíticos el nombre de algún Hermano constructor a quien atribuir el éxito de los grandes templos misioneros. Se trata de hábitos inveterados de nuestros arquitectos e historiadores académicos que serán muy difíciles de cambiar ya que cualquier intento por hacerlo es atribuido a actitudes reivindicatorias indigenistas y no a la búsqueda de la verdad histórica.

Todos esos nuevos templos estaban equipados con grandes retablos, alguno de ellos adornados con pinturas del Hno. Luis de la Cruz, pero en su mayoría presentaban *estatuas horcones* talladas por escultores guaraníes. Esta afirmación no pretende excluir la participación de alguna imagen proveniente de Europa. Entre los permisos de embarque desde Sevilla y después desde Cádiz, aparecen constantemente láminas de papel, pinturas y de tanto en tanto alguna imagen de bulto. Pero estas imágenes no pesaban mayormente en la proporción de la mayoría confeccionada en las misiones. Se podría pensar que su influencia sobre los escultores misioneros era determinante. El estudio de los ejemplares más antiguos de las imágenes misioneras descubre una notable independencia de las producciones misioneras con respecto a las posibles imágenes importadas.

106 Ribera, A. L.: “La Pintura...” op. cit., pp. 513 y 514.

107 De Paula, Alberto: “La arquitectura de las misiones del Guayrá”, en: *Las Misiones Jesuíticas del Guayrá...* op. cit., p. 145.

108 *Ibidem*.

A partir de la creación de los primeros retablos se fueron estableciendo también los programas de esos compendios doctrinarios de la época y de aquella región misionera. Cuando, más de un siglo después, el Padre Jaime Oliver escribía sobre Ntra. Señora de Loreto que “*en lo demás estaban nuestros santos bien distribuidos*” se estaba refiriendo, evidentemente, a un orden conocido que recibía la denominación de “*buen distribución*”. En ese “*buen orden*” los santos de la Compañía de Jesús, *San Ignacio*, *San Francisco Javier*, *San Francisco de Borja* y los santos jóvenes, tenían un rol protagónico. Además en ese orden no podía faltar un *Arcángel San Miguel*, alguna *Inmaculada* y los santos patronos del pueblo. En altares separados había un *Calvario*, quizás una *Anunciación* y otros temas como *San Isidro Labrador* y su esposa *Santa María de la Cabeza*, alguna *Santa Bárbara*, un *San Roque*, *Santa Cecilia*, patrona de la música, un *San José con el Niño*, o una *Sagrada Familia* y también podía estar presente, como en San Ignacio Guazú y Jesús, un *Niño Jesús Alcalde*.

Por la fotografía del retablo mayor de San Ignacio Guazú, **Fig. 112**, sabemos que tampoco se excluían los santos pertenecientes a otras órdenes, como un *San Francisco de Asís* y un *Santo Domingo de Guzmán*, o un *San Antonio de Padua*, de mucha devoción en las misiones. Junto a los santos fundadores de órdenes religiosas tampoco podían estar ausentes los santos fundadores de la Iglesia: los apóstoles *San Pedro*, con las llaves, y *San Pablo* con la espada y la Biblia. Pero el nivel más alto era reservado a los santos de la propia orden: los jesuitas o los franciscanos. Aunque por los ejemplos sobrevivientes debemos reconocer que era más fácil encontrar hábitos con cordones franciscanos en un retablo jesuítico y no viceversa.

Estos programas los conocemos por algunas fotografías de los comienzos del siglo XX, por los inventarios y sobre todo por la relación del Padre Jaime Oliver. Pero la historia de estos programas comenzó con las imágenes colgadas en las paredes y sobre todo en el testero de la iglesia. Fue ya entonces que comenzó la evolución de estos programas, que sin duda sufrió profundos cambios con las reformas de Brasanelli. Sin embargo, al igual de lo que sucediera en el campo estilístico e iconográfico también en el campo programático las reformas seguramente no lograron ser tan radicales como para que no hayan pervivido algunos aspectos del siglo XVII.

2. 3.- Las “*estatuas horcones*” de cuerpos rígidos con “*cabezas y manos ensambladas*”

No se puede certificar que al decir “*bultos de relieve*” el Padre Ruyer se refiriera a estatuas o a los adornos del retablo, aunque “*bultos*” en general significaba imágenes. En ese clima de “*ingenio y afecto*” debió surgir la primera imagen cuyo gran éxito fue celebrado sin duda como un acontecimiento por todos, jesuitas y guaraníes. Muy pronto todos los nichos de ese retablo se poblaron con figuras de santos. No pasó mucho tiempo para que la mayoría de las iglesias tuvieran retablos muy completos como los observó el Padre Jarque ya antes de Mbororé.

Se comprende así que todo lo descrito por el Padre Ruyer cobra gran importancia para entender la creación del primer retablo misionero junto con las primeras imágenes que ejercían su poder simbólico desde los altares. También es posible que ya antes de ese retablo se excavaran nichos en las paredes detrás del altar. Los nichos u hornacinas excavadas en los testeros de adobe recibían mejor una imagen tridimensional que una lámina o pintura plana. Sin duda que la habilidad de los guaraníes para tallar la madera superó la falta de imágenes de bulto proporcionando con facilidad “*troncos pintados*” adornados con estrías como pliegues de sotanas, provistos de cabezas y manos que permitían definir sus correspondientes atributos.

Podríamos situar en esta época el nacimiento de la escultura guaraní de *imágenes horcones*. Por eso es tan fundamental ensayar todas las lecturas posibles del breve testimonio sobre el nacimiento del primer retablo misionero diseñado por el Padre Badía: “[...] *i los Indios que ayudan al Padre en esta obra, están ia tan diestros, que se admiran los Padres de verlos.*”¹⁰⁹

Al igual que lo ocurrido en el caso de las primeras iglesias construidas por sus neófitos, los jesuitas se sorprendían mucho de la capacidad de los carpinteros guaraníes cuyo oficio estaba muy desarrollado en su tradición cultural de la selva, donde casi todo, desde las canoas, las armas, las viviendas y los utensilios cotidianos se construían de madera.

Podemos traducir esta cita a un lenguaje menos simbólico y más objetivo, como fue el caso de la construcción de las iglesias donde, según una fuente, los Padres enseñaban los oficios a los guaraníes,¹¹⁰ pero según otra del Padre Joseph Cataldino, éstos hacían a las iglesias “*tan a gusto quanto ningún español las hiziera*”¹¹¹. Entonces, al decir la carta que los indios que ayudan al Padre en esta obra “*están ia tan diestros*” significaría aparentemente que antes no tenían esa destreza, lo cual es poco razonable para una etnia que desarrolló los oficios de la talla de madera a un nivel, al parecer, desconocido por los jesuitas, o no revelado en sus Cartas Anuas. Los Padres se sorprendían de tanta destreza y quizás supusieron ingenuamente que, como buenos imitadores que eran, aprendieron en tan breve tiempo todo el oficio enseñado por el Padre Badía.

En ese clima de estrecha colaboración los guaraníes desplegaron todas sus habilidades y creatividad:

“*Aunque el P. Vicente nunca aprendió este oficio su buen ingenio i afecto le han hecho trazar lo que un muy buen artífice hiciera arto en alcanzar [...].*” A diferencia de las iglesias, “*casas grandes*”, los indios nunca vieron un retablo. La “*traza*” o sea el diseño del Padre hecho con “*ingenio i afecto*” fue trasladado a la madera con toda la habilidad de la que eran capaces los carpinteros guaraníes. Las “*columnas y bultos de relieve con mucho ingenio y curiosidad*” no constituían dificultades para quienes la madera era la materia y medio de expresión natural.

Los guaraníes confeccionaron las imágenes sin imitar imágenes europeas, ni copiando grabados, sino tallándolas según la forma cilíndrica de los árboles, con molduras paralelas y verticales para los pliegues de sotanas. Las manos y las cabezas se esculpían por separado para un mejor manejo por parte de los carpinteros quienes en lugar de prensas, que no tenían, aprisionaban esos elementos con los muslos desbastándolos con herramientas muy simples. Además esa separación permitió que los mejores escultores, *santo apohára* –hacedores de santos–, se especializaran en proporcionar cabezas para las estatuas que tallaban los demás carpinteros. Para su armado estaban provistas de un eje o *pivote*, lo cual dio motivo a la creencia de que eran movibles.¹¹²

El retablo del Padre Badía significó el surgimiento de las primeras *estatuas troncos* u *horcones*. Es probable que las más antiguas provengan de la tercera o cuarta década del siglo XVII, pues el Padre Francisco Jarque ya había observado retablos bien provistos de imágenes durante su estadía en las misiones en la cuarta década. Se trató de aquellas estatuas en forma de cilindros cuya gran devoción salvó a algunas de ellas de la destrucción reformista posterior. **Figs. 8-23.**

109 Carta del P. Claudio Ruyer, desde Santa María del Iguazú, en: **Leonhardt, C.:** *Cartas Anuas...* op. cit., t. XX, pp. 291 y 292. Citado en: **Serventi, M. C.:** “Tradición...” op. cit., p. 286.

110 **Leonhardt, C.:** *Cartas Anuas...* op. cit., pp. 204 y 205.

111 **Ibidem**, p. 150.

112 En Quito, Bernardo Legarda utilizó el sistema del ensamblado de las manos para su *Inmaculada Apocalíptica* de 1734 y, en Molinos, en la Iglesia de la Candelaria y San Pedro Nolasco (Salta, Argentina), hay dos imágenes de vestir del siglo XVIII con cabezas ensambladas. **Barbieri, Iris; Barbieri, Sergio:** *Imaginería argentina de los siglos XVII a XX*. Bilingüe español-alemán. Alemania: Wernerschen Verlagsgesellschaft mbH, 1993.

Nunca será insistir demasiado en que el surgimiento de esas primeras estatuas no se debió a la imitación de ejemplos europeos ni a la copia de modelos reales. Esas primeras estatuas revelan su origen en imágenes mentales, como son descritas por Franz Boas:

*"[...] los artistas primitivos casi nunca copian [...]. La obra se proyecta en la mente del autor antes de que este le de principio y viene a ser la ejecución directa de la imagen mental."*¹¹³

Si analizamos los comienzos de todas las grandes civilizaciones, encontraremos allí esas "*imágenes mentales*" que atribuye Boas a los artistas "*primitivos*". El arte mesopotámico, los orantes de Ur, las estatuas arcaicas egipcias, las "*estatuas columnas*" griegas, todas estas expresiones constituyen "*imágenes mentales*" abstraídas de la realidad y elaboradas por aquellos artistas. Sobre esa base firme e inmovible de las imágenes básicas mentales se edifican después las grandes escuelas. Obsérvese en América las figuras columnas-estelas de Tihuanacu, en México y Yucatán, siempre ese arte geométrico presidido por las imágenes mentales marca el comienzo, el cimiento profundo y sólido de una civilización y la evolución de sus escuelas de artes plásticas. ¿Las estatuas románicas que son sino imágenes mentales? El paso siguiente, que va desde las "*estatuas columnas*" hasta las primeras imágenes exentas se inicia con la liberación de las piernas, por ejemplo de los *Apolos*, en el caso de los griegos, y de los *Arcángeles San Miguel*, en el de la escultura misionera, **Figs. 24-28**.

Cuando Franz Boas afirma que "*el artista primitivo casi nunca copia*" quiere decir que en el proceso de creación ese artista se ve asistido o guiado por su luz interior y es imposible que pueda prestar atención a lo exterior de cualquier modelo que se le ofrece. Una vez afirmada su obra en el sentido de su existencia ontológica le es posible prestar atención a otras luces y adornar su obra con las sugerencias de otros modelos. Cuando ya fueron creadas las primeras imágenes horcones el artista guaraní pasó a adornarlas y enriquecerlas con las sugerencias de los modelos que se le proponían. El contemplador europeo de su época e incluso la mayoría de los observadores actuales ven la superficie, los adornos de la imitación, sin lograr acceder a la interioridad del estilo originario que es siempre "*mental*". En forma parecida ocurre cuando los críticos y el público se pronuncian sobre la arquitectura barroca misionera por los adornos barrocos aplicados a esos edificios sin advertir, como lo hace el Arq. Alexander, que el espacio y la arquitectura del edificio no son en absoluto barrocos.¹¹⁴ Recién después de afirmado el estilo de las *estatuas horcones* el artista guaraní estaba en condiciones de recibir otras influencias.

Esas imágenes mentales que se objetivizaron a partir de la forma material de los troncos cilíndricos vegetales, a partir de las observaciones, sugerencias y comentarios de los compañeros de taller y del misionero, se fueron complejizando en un largo proceso de creatividad sin precedentes. Quizás fue un proceso de varias décadas pero sus pasos se pueden observar partiendo de los diferentes *estatuas horcones* hasta llegar a los *San Miguel* de San Ignacio Guazú y de algunos museos del Brasil que tienen toda la potencia y hieratismo de las "*imágenes mentales*" y toda la observación de la naturaleza de la que fueron capaces sus autores, **Figs. 26-31**.

El estilo de *estatuas horcones* fue evolucionando hasta que tallistas ya muy hábiles y con mucho talento, excavando los troncos, lograron liberar las piernas de los *San Miguel* y también sus túnicas ahondando el interior de dichos cilindros. Esas túnicas ahondadas guardan en sus pliegues acanalados y sus formas cilíndricas los secretos del pasaje de las

¹¹³ Boas, Franz: *El arte primitivo*. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1947, p. 156.

¹¹⁴ Alexander, Ricardo Jesse: "El Barroco Guaraní". Trabajo presentado en el Symposium Internazionale Sul Barocco Latino Americano, Instituto Italo-Latino Americano. Roma, 21/24 abril, 1980. Citado en: Sustersic, B. D.: *Templos...* op. cit., p. 231.

estatuas horcones simples a las primeras esculturas ya liberadas de sus troncos de origen. Esos pasajes de las sotanas y túnicas a las piernas de los *San Miguel* se dieron en las décadas que siguieron a Mbororé. Probablemente ese paso trascendental ocurrió en los talleres de San Ignacio Guazú. **Figs. 26-28.**

Curiosamente, cuando las *estatuas horcones* fueron “excavadas y ahuecadas” abandonaron el sistema de las *cabezas y manos ensambladas*, pasando a integrar una sola pieza, lo cual es también un paso fundamental.

La mayoría de las imágenes del siglo XVII fueron sustituidas posteriormente por otras modernas barrocas, más conformes con los gustos estéticos de las nuevas generaciones de los jesuitas centroeuropeos arribados a partir de 1691.

Aquellas primeras imágenes rígidas, cilíndricas, resultaban “indecentes” por su simplicidad y quizás “primitivismo” para el gusto barroco de la generación que llegó a fines del siglo XVII. Por ello fueron reemplazadas, en su mayoría, por imágenes barrocas, talladas a partir de modelos en menor escala de Brasanelli, cuando no era directamente por imágenes suyas, en los retablos principales. Hasta que finalmente el mismo artista, proveniente de la Italia barroca del siglo XVII, adoptó muchos elementos de esas *estatuas horcones* rígidas y monumentales.

Una abundante documentación, sobre todo las directivas del Provincial Luis de la Roca,¹¹⁵ prueba la sistemática pretensión de erradicar las imágenes y retablos del siglo XVII y su reemplazo por obras de Brasanelli. A ello se deben muchas de las desapariciones de los ejemplos de ese estilo primero de los altares jesuíticos. Otras desapariciones se debieron a los saqueos e incendios posteriores, pues por su peso y tamaño, estas estatuas eran de difícil transporte. No sucedió lo mismo en los altares franciscanos a los cuales también llegó la influencia de Brasanelli, aunque fue avanzando más lentamente y no significó la exclusión de la imaginería precedente del siglo XVII ni se conocen órdenes de su recambio por imágenes barrocas.

En el Museo Jesuítico de Arte Sacro de Santiago (Paraguay) es donde se encuentran actualmente varios ejemplos de *estatuas horcones* de *cabezas ensambladas*. Hay razones especiales que hacen de este pueblo el reservorio único de la imaginería de aquel estilo del siglo XVII. Su ubicación distante de la ruta que une Asunción y Encarnación, ruta ya transitada en la época jesuítica, lo mantuvo al margen de las grandes reformas de Brasanelli. En ese museo se puede conocer cómo era la imaginería misionera antes de la llegada de la reforma italiana. Por ello, Santiago es una reliquia valiosísima para estudiar la evolución del arte de las misiones. El estilo de las *estatuas horcones* de *cabezas ensambladas* no es así únicamente la elucubración teórica de los necesarios eslabones perdidos sino que es una muestra sobreviviente del estilo de esos eslabones. Pertenecen a ellas el *San Luis* y el *San Estanislao de Kostka* cuyos brazos amputados impiden reconocer con claridad el atributo de su iconografía. **Figs. 17 y 19.** Otras imágenes en distintas actitudes, como el *San Ignacio arrodillado*, el *San Pablo* y el mismo *Santiago Apóstol*, aunque no se ciñen estrictamente al cilindro del *horcón*, exhiben claras relaciones con dicho estilo¹¹⁶.

La Casa de la Independencia de Asunción guarda también una valiosa imagen de un Rey Mago en la misma tipología cuya cabeza, al igual que las demás mencionadas, es

115 Luis de la Roca, originariamente Luis Roccafortita. Nació el 6-6-1658 en Catanzaro (Italia), y llegó a Buenos Aires junto a Brasanelli y el Padre Antonio Sepp el 6-4-1691. Fue provincial por dos años y medio en Chile, y dos veces provincial del Paraguay (1713-17, 1722-26) y procurador electo en 16-4-1721. Murió el 30-7-1734 en Córdoba (Argentina). **Storni, H.:** *Catálogo...* op. cit., p. 242.

116 El *San Ignacio arrodillado* con los brazos abiertos (1,20 m) no es el original que había en el museo y que aparece fotografiado en: **Furlong, G.:** *Misiones...* op. cit., p. 521; y en: **Frings, Paul; Übelmesser, Josef:** *Paracuaria*. Mainz: Editorial Grünewald, 1982, fig. 56. El que está actualmente en el museo es una burda réplica confeccionada por un “restaurador” local, en 2005, en sustitución del original que ha desaparecido sin dejar rastros como lo constató en su publicación el diario ABC Color. De dicho grave suceso no se ha dado intervención ni a la Policía ni a la Justicia. Si esa imagen cruzó la frontera, como es muy posible, es una pérdida irreparable para el patrimonio paraguayo.

desmontable y tallada en forma independiente, **Figs. 8-11**. También en el Museo “Monseñor Juan Sinforiano Bogarín” de Asunción, un *San Luis Gonzaga*, o *San Estanislao de Kostka*, proveniente de la estancia de Paraguarí es la mejor muestra del carácter monumental de esas antiguas y extraordinarias *estatuas horcones*, **Fig. 19**. Las estrías acanaladas, estrictamente paralelas y verticales, permiten seguir el pensamiento del tallista guaraní que no concebía los pliegues de las pesadas telas al modo naturalista de las esculturas europeas, sino como ornamentación de las pinturas corporales de su antigua tradición. Así se explica por qué cuando después imita los caprichosos paños barrocos de Bernini, dados a conocer por las imágenes de Brasanelli, no los concebirá como telas sino como curiosos diseños ornamentales. Evidentemente, una cultura acostumbrada a ver el cuerpo humano en su constante desnudez entendía los ropajes de la tela como adorno, cual otras pinturas corporales más, antes que en su rol de vestimenta europea para protección de las inclemencias climáticas y por la exigida intimidad y decoro personal, además de la función de marcar el rango social de cada personaje.

El estilo de las *estatuas horcones* figura entre las creaciones más originales de los tallistas guaraníes. El diseño de los pliegues de las túnicas y sotanas, cuya verticalidad y simetría era un equivalente visual de su música y danzas rítmicas y su forma cilíndrica del árbol de origen, eran características que otorgaban a dichas imágenes una impactante monumentalidad. A pesar de las reformas del siglo XVIII dichas características han pervivido en mayor o menor medida en toda la producción misionera posterior. Además no todas las *estatuas horcones* fueron cambiadas por otras modernas barrocas ya que la gran devoción del pueblo hacia algunas de ellas, como la *Tupãsy* de San Ignacio Guazú o los *San Miguel* y otras advocaciones preferidas y arraigadas en el culto de las iglesias y capillas, les permitió que llegaran hasta la actualidad. Pero en los altares principales se instalaron las nuevas imágenes barrocas según las órdenes del Provincial Luis de la Roca:

“Para el altar mayor se hará otro retablo que ideará el Hno. Brasanelli y el que ahora sirve se empleará en otro nicho.”¹¹⁷

Las pocas excepciones que sobrevivieron a las reformas de la tercera etapa y a las destrucciones de las guerras del siglo XIX fueron las del conjunto jesuítico de Santiago. En algunos otros museos como el de San Miguel (Brasil), entre otras imágenes dispersas, se han salvado algunas cabezas y manos del estilo predominante del siglo XVII.

Las cabezas de las *estatuas horcones* se fijaban por medio de un perno o pivote lo que permitía retirarlas fácilmente en caso de peligro de saqueo o incendio. Algunas de ellas se han conservado sin el cuerpo, como la bellísima *cabeza de santa* exhibida en el Museo de San Miguel en Brasil.¹¹⁸ **Fig. 20**.

Antes de concluir este capítulo deberíamos responder a los siguientes interrogantes: ¿Qué ocurrió en ese tiempo en las misiones franciscanas? ¿Se dio un comienzo y una evolución semejante ya que la población guaraní era igualmente hábil en unas y otras reducciones, o la mística diferente de ambas órdenes condicionó este proceso?

Para poder responder con algún fundamento a estos interrogantes deberíamos disponer de más documentación, sobre todo de la parte franciscana. ¿También ellos contaron con un “Padre Badía”, y de haberlo tenido existe alguna documentación al respecto?

Por ahora, fuera de suposiciones generales basadas en lo que la posteridad atribuye a una u otra de las órdenes, no tenemos modo de sustraernos a esas opiniones generales para

¹¹⁷ Ribera, A. L.: “La pintura...” op. cit., pp. 516 y 517.

¹¹⁸ *Ibidem*, fig. 124.

poder sustentar alguna afirmación sobre la cual reconstruir un proceso evolutivo similar en ambas órdenes. Sin embargo, como

*"[...] el talante flexible de los Frailes Menores y la laxitud del sistema provincial en el cual estaban enclavadas sus misiones, así como la merma de la población afectada a encomiendas y el número restringido de sus frailes, que impedía el establecimiento permanente de la orden en las reducciones y forzaba a veces a traspasarlas a curatos seculares. A todo esto debe agregarse que los talleres de los táva no funcionaban a tiempo completo, como lo hacían los jesuíticos, y nunca contaron con la especialización y competencia de éstos."*¹¹⁹

Podemos creer que las mayores innovaciones ocurrían en los talleres jesuíticos y que la buena comunicación entre ambos sistemas de reducciones hacía que cualquier novedad en uno de ellos fuera conocida muy pronto por todos.

2. 4.- Las "estatuas horcones" y su evolución hacia las nuevas imágenes de "túnicas ahuecadas"

Entre los escultores de las *estatuas horcones* sobresalieron algunos artistas de talento superior. Ellos eran seguramente los encargados de confeccionar las cabezas y manos para todas las imágenes. Esos maestros esculpían también figuras de San Miguel guerrero, **Figs. 24-28**, donde el tronco cilíndrico se ahuecaba para simular las telas de las que emergían las robustas piernas que sostenían, con un firme efecto tectónico, el cuerpo del arcángel blandiendo lanza o espada en la mano derecha y escudo o balanza en la izquierda. El proceso en el cual se lograba liberar las piernas de los *San Miguel* no fue simple ya que dichos miembros se continuaban debajo de la corta túnica. De haberse tratado de simples "copias" de esculturas europeas, la túnica y su encuentro con las piernas debían interrumpirse en un corte plano según convenciones europeas. El hecho de que el escultor guaraní siguiera ahuecando hacia arriba esa túnica significa que no se guiaba por convenciones ni copias sino por su propia lógica. Se trata entonces de testimonios muy valiosos que prueban que tanto las *estatuas horcones* como las de la etapa siguiente, la de los paños ahuecados, son creaciones del genio guaraní.

Los *San Miguel* coronaban generalmente los retablos misioneros. Por lo tanto, se veían desde abajo. Según la lógica de los tallistas guaraníes las túnicas no podían cortarse abruptamente como una masa espesa y maciza. Debían ser ahuecadas para que las piernas continuaran y se ocultaran en la oscuridad de dicho ahuecamiento. Las pocas imágenes que perduran de esa época prueban y despejan toda duda sobre la independencia del escultor guaraní respecto de las tradiciones escultóricas europeas y de sus posibles influencias.

Otra característica constituye también una prueba irrefutable de esa independencia. Se trata de la ubicación frontal de las piernas y no central como razonaría la lógica europea. La túnica proyectada hacia atrás ofrece un fondo de sombra a las piernas iluminadas con un efecto plástico impresionante. Siempre se pensó que la descalificación de estas imágenes del siglo XVII como indecentes se debía a su estilo rígido y poco barroco. Pero no es imposible que la expresión de "indecentes" también fuera utilizada por el Provincial Luis de la Roca al referirse a estas estatuas que mostraban sus piernas desnudas bastante más arriba del borde de sus túnicas. Además esos escultores guaraníes esculpían otras figuras, que no se enfundaban en los cilindros de sus túnicas, como los *Crucifijos* con brazos articulados que

¹¹⁹ **Escobar, Ticio:** "Santo y seña. Acerca de la imaginería religiosa misionera y popular en el Paraguay." En: *Catálogo Imaginería Religiosa*. Asunción: Centro de Artes Visuales/Museo del Barro, 2008, p. 31.

se transformaban en *Yacentes* para el culto de la Semana Santa. La pasión, muerte y entierro del Señor culminaba en la fiesta de la Resurrección cuyo pasaje más emotivo lo constituía el encuentro de las imágenes de Cristo con su Madre, la *Tupãsy ñuguaitĩ* (la madre de Dios en el encuentro con su hijo).¹²⁰

Los misioneros ponían ante los ojos de los escultores el modelo de algún grabado o las imágenes de sus *Crucifijos*. Pero se trataba de lejanos ejemplos, no de copias. En la segunda mitad del siglo XVII sólo los jesuitas españoles accedieron a las misiones, por ello, fue el realismo castellano o el andaluz, entonces triunfantes en España, los que más influyeron con su estímulo, antes que con modelos fielmente copiados, en esa escuela de imagineros guaraníes.

El “*estilo misionero*” de las *estatuas horcones* se ha desarrollado en su última etapa dando lugar a algunas de las creaciones más vigorosas y originales del Arte Guaraní-Jesuítico. Nos referimos a las imágenes que han logrado liberarse, en parte, de su molde cilíndrico y por otra parte han conservado la referencia geométrica de sus orígenes, que les confiere un sello y una nobleza elemental de la que carecen sus pretendidos modelos europeos. Sin duda que el “*realismo español*” del siglo XVII fue un estímulo importante para ello. Sin embargo, la impronta local de algunos escultores guaraníes sobresalientes permite reconocer a las últimas décadas de ese siglo como un período único de las manifestaciones plásticas americanas, que anunciaba una época de oro cuyo advenimiento fue truncado, en la región del Paraná, por la irrupción del arte barroco-italiano del Hno. Brasanelli. Sin embargo, dicha interrupción no fue total ya que siguió su desarrollo en otros centros, como los talleres de San Nicolás que en plena presencia de Brasanelli tendrán a su cargo la talla de las imágenes de la fachada de Concepción.

Entre todos los talleres misioneros del siglo XVII el que mayor influencia ejerció fue el de San Ignacio Guazú, Paraguay. No olvidemos que se trató del primer pueblo fundado y el que mayor continuidad tuvo, ya que no conoció las devastaciones de los bandeirantes ni los penosos traslados de los pueblos del Guayrá y del Tape.

Existen pruebas de que fueron los talleres de San Ignacio Guazú los que tuvieron mayor influencia en ese período ya que es posible identificar numerosas imágenes en una amplia área de dispersión dependiente de los modelos ignacianos.

Estas imágenes testimonian fehacientemente la existencia de un estilo ya definido que tuvo difusión en los talleres de los distintos pueblos en la segunda mitad del siglo XVII. De ese estilo geométrico inicial surgieron muchas variantes. No se trata de simples copias, como lo testimonian los mismos misioneros. Sin embargo, no es necesario un conocimiento exhaustivo de la escultura europea y española de la época para reconocer la notable originalidad de estas imágenes, tanto de las *estatuas horcones*, como de las que de ellas se derivaron en las últimas décadas del siglo XVII. Además podemos razonar que si las iglesias fueron las mismas casas de los indios con algunas modificaciones, como ya fuera demostrado¹²¹, no podemos extrañarnos de que las imágenes ubicadas en esas iglesias fueran más guaraníes que europeas.

En ese clima, muy libre y fecundo, surgió en el último tercio del siglo una personalidad excepcional. No trascendió su nombre pero sus imágenes tienen las huellas de su estilo inconfundible. Su sensibilidad por los volúmenes, cuya contundencia plasmó tanto en sus diseños como en la ejecución de sus tallas, permite considerarlo el “*Giotto*” o el “*Piero della Francesca*” de las misiones.

120 Affanni, Flavia: “Las imágenes misioneras de la Resurrección de Cristo como testimonio de una reinterpretación guaraní del Cristianismo”, en: *Segundo Encuentro Patrimonio Jesuítico*. Buenos Aires: Centro Internacional para la Conservación del Patrimonio, 2004.

121 Sustersic, Bozidar Darko: *Templos Jesuítico-Guaraníes. La historia secreta de sus fábricas y ensayos de interpretación de sus ruinas*. Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”/Facultad de Filosofía y Letras/Universidad de Buenos Aires, 1999. 2ª ed., 2004.

Las estatuas de “túnicas ahuecadas” de San Ignacio Guazú (Paraguay)

Entre las mejores de aquellas imágenes de finales del siglo XVII figuran cinco pertenecientes al Museo de San Ignacio Guazú del Paraguay. Se trata de un gran *San Miguel de los grandes moños* con el demonio *Aña*, **Fig. 27**, dos *San Miguel* procesionales que recuerdan, por el tratamiento vigoroso de su volumetría, algunas imágenes románicas o del primer Renacimiento, **Figs. 26 y 28**. Un extraordinario *Cristo Yacente*, **Fig. 29**, completa junto con la *Virgen Inmaculada*, *Tupãsy-Madre de Dios*, **Fig. 39**, ese grupo excepcional que puede ser atribuido al mismo Maestro de San Ignacio Guazú cuyo nombre, hasta ahora, nos es desconocido pero cuyo estilo monumental lo identifica claramente como el primer gran escultor de esa época.

De los tres *San Miguel*¹²², especialmente del que tiene un pie adelantado, **fig. 28**, encontramos huellas en innumerables imágenes de la misma advocación en el Paraguay, Argentina y Brasil. Las *Inmaculadas*¹²³, recreaciones del prototipo de la *Inmaculada* de Gregorio Fernández **Fig. 38** con cabello suelto y manos en oración, son las imágenes de la Madre de Dios, que no se inspiran directamente en el modelo español sino que siguen a la *Inmaculada Tupãsy* de San Ignacio Guazú, **Fig. 39**. El *Cristo Yacente*¹²⁴, de extraordinaria concepción, fue modelo para innumerables *Cristos muertos* o *flagelados*. También un notable *Ángel* de tamaño casi natural que se halla en el Museo de Santa María de Fe y cuya anatomía (piernas y manos) descubre indudables huellas de estudios de modelos vivos también delata una clara influencia del escultor de San Ignacio Guazú, **Fig. 50**.

Las más difundidas de estas imágenes corresponden a los mencionados *San Miguel* y la *Tupãsy* con cabello suelto, capa triangular y una gran luna a sus pies. **Fig. 39**. Esta última, una de las más espléndidas imágenes del arte misionero y una de las mejores de las que se conservan, fue la más difundida en todo el período jesuítico y postjesuítico en las misiones de Brasil, Argentina y Paraguay.¹²⁵ **Figs. 40-43**.

Una de las mayores dificultades con que tropieza el estudio del arte de las misiones jesuíticas guaraníes es la total ausencia de firmas y fechas de las obras. Por ello tiene prioridad rastrear alguna datación que permita organizar períodos o etapas cronológicos. Contar con alguna obra de datación segura en el siglo XVII tiene especial importancia para conocer los estilos anteriores a la llegada del Hno. Brasanelli. Ello hará posible apreciar la importante transformación que se produjo en el arte misionero con la llegada del estilo barroco italiano. Una vez identificado un artista cuya personalidad permita reconocer un grupo de obras que influyeron en los demás talleres de las misiones, el problema principal es datarlo con cierta seguridad.

En nuestro caso se trata de cinco imágenes que se asocian por aspectos formales e idénticas técnicas de ejecución. Esas características comunes permiten reconocerlas y distinguirlas de las demás imágenes del museo, haciéndolas inconfundibles, a pesar de pertenecer a composiciones y tamaños diferentes. Son ellas las mismas que acabamos de describir en ocasión de referirnos al nacimiento del estilo general de las *estatuas horcones*, cuya importancia fundadora volveremos a destacar y definir en cada uno de los casos de las estatuas concretas.

122 **Sustersic, B. D.**: “Imaginería...” op. cit., figs. 118 y 121.

123 **Ibíd.**, fig. 138 b.

124 **Ibíd.**, fig. 120.

125 Esta descripción fue hecha antes de su última restauración cuyos cambios motivaron que en un reciente catálogo se la describiera en forma diferente: C26 - 155 x 83 x 46 cm. “*Talla jesuítica, siglo XVIII, policromía original [...] Rostro de angustia, con mirada hacia el cielo [...]*”. *Le bois des Missions. Sculptures baroques des Paraguay*. Nancy: Édition du Musée du Pays de Sarrebourg, Ferrante Ferranti, 2007. Antes de la restauración su policromía era original y su mirada era imponente sin ningún atisbo de angustia. A pesar de que no existe tal “mirada de angustia” tampoco fueron felices las intervenciones innecesarias en esta imagen que lucía antes de 2002 en condiciones espléndidas. Nuestra fotografía, que publicamos en 1993, así lo atestigua.

Entre las características más notables de estas imágenes se halla el tratamiento de los paños y especialmente el de sus cortas túnicas, que es único y exclusivo de estas tallas. Se trata del ya señalado ahuecamiento de sus interiores, que intenta reproducir el espesor de las telas. Pero ellas no caen como una materia textil corriente sino que forman como un amplio y estriado cilindro o semicono, que por delante se ciñe a las piernas y por detrás expande su hueco y rígido ruedo de un modo no natural e ilógico para el razonamiento de una mentalidad europea, **Figs. 24-28 y 50-52**. Sin embargo, esa túnica extraña, vista en lo alto de un retablo, casi siempre en su hornacina superior, ofrece un efecto tridimensional muy interesante, con las piernas iluminadas al frente en contraste con el ruedo de la corta y ahuecada túnica, en total sombra, que debía alejarse lo más posible de las piernas. Colocada la imagen en una tarima de un museo es difícil de entender la extraña composición de su túnica y también su más extraño ahuecamiento que en algunos casos, como en el del *San Miguel de los grandes moños* llega a los 0,80 m de profundidad, **Fig. 27**. Lo que le confería un efecto monumental y patético en su sitio natural del retablo resulta incomprensible e ilógico visto en la altura normal de un museo. Esta diferencia se puede apreciar en el *San Miguel de los grandes moños*, a la altura del espectador y en el *San Miguel con alas y pie adelantado*, en lo alto de una estructura, que es lo que quedó de un antiguo retablo y que se halla contra la pared de la segunda sala del Museo de San Ignacio Guazú, **Fig. 28**.

Las túnicas tienen dos cortes al frente para dar libertad a las piernas según modelos repetidos entre las pinturas y grabados del siglo XVI. Pero lo que no es tan frecuente de hallar en ese siglo de manierismo, y menos aún en el período barroco siguiente, es la afirmación de una idea o intuición monumental de los volúmenes tal como los concibe el autor de los *San Miguel*, del *Cristo Yacente* y de la *Inmaculada*. Estas características excepcionales exigen pensar en un solo autor, que se destaca como un gran artista de estirpe y mentalidad guaraníes. Las imágenes mencionadas proclaman su pensamiento que trasciende el relieve y el simple plano y se explaya en el descubrimiento y conquista de los volúmenes que habitan espacios: las piernas en el ruedo de la túnica, el pecho, cabeza y brazos en la hornacina, el retablo con sus estatuas y columnas en la iglesia y ésta en la plaza del pueblo, rodeado por las chacras y el cosmos circundante. Todo este mundo comienza a ordenarse a partir del sistema mágico concebido y articulado por el escultor. Cada imagen es un testimonio de la conciencia de la importancia de esa tarea creadora, fundadora y ordenadora de la realidad del espacio en que estaban sumergidos el artista y su pueblo. Esa tarea culminaba en la oración y contemplación de la imagen y del orden que ella proyectaba al mundo circundante a partir de la materia inicial modelada por el escultor.

Además de las características generales señaladas que identifican un común pensamiento plástico en todas esas imágenes, es necesario un análisis individual para distinguir los elementos propios y diferentes de cada una de ellas. Dicho análisis permitirá ejemplificar las características señaladas y además apreciar la creatividad desarrollada en cada caso por su genial autor.

El pequeño San Miguel con casco

Las tres esculturas de San Miguel que analizamos adoptan una postura totalmente vertical. El acentuado gesto de sus inclinadas cabezas hacia un mismo lado, el izquierdo, tiene la importancia de un gran suceso, del todo diferente a la enfatizada sobreactuación de las imágenes barrocas. Esa cabeza inclinada es el tema de un sugestivo *contraposto* con las alas y los brazos rígidamente simétricos del más pequeño y sin duda procesional de los

tres *arcángeles*.¹²⁶ **Fig. 26.** Sus piernas cilíndricas y también simétricas son como columnas que sostienen un cosmos equilibrado y significativo. Su forma de tótem rígido se estremece solamente con aquella inclinación de la cabeza y una sonrisa enigmática que da vida a un juego de formas geométricas casi puras. Ellas sugieren un tórax, un cuello y una cabeza cubierta con un extraño casco que, sin duda, ha tenido grandes y bellas plumas.¹²⁷

El San Miguel “de los grandes moños” lanceando al demonio

Se trata de uno de los mejores ejemplos del arte misionero del siglo XVII. **Fig. 27.** Si bien ha perdido varios de sus elementos componentes, entre ellos la cornamenta y la cola enroscada del demonio, conserva aún parte de su aspecto monumental original. La soberbia figura del Arcángel levanta su brazo para descargar toda su fuerza en la lanza que se clava en el cuello de Lucifer. Sin embargo, ese gesto fundamental no tiene el énfasis de una acción barroca. La figura erguida sobre el caído enemigo y su brazo levantado son, más que una descripción de hechos guerreros, signos que recuperan el poder de la magia simbólica de los ideogramas.

Los posibles modelos manieristas que pudieron inspirar la composición de éste y de las otras dos imágenes, han sido reinterpretados totalmente o sumidos en el olvido en este despliegue de vigorosos elementos plásticos, organizados con una concepción antimanierista. Ella transita una convicción formal, equilibrio y lógica compositiva y unidad entre forma y contenido tan rotundos como sólo en casos muy excepcionales alcanza alguna imagen europea de este período.

La banda que cruza el pecho y sus sobredimensionados moños constituyen el equilibrio necesario de la gran diagonal descendente del brazo, lanza y cabeza del demonio. Esa sabiduría compositiva, que podríamos calificar de bizantina como el grado máximo de su perfección y estabilidad, persigue un equilibrio formal totalmente ajeno al espíritu inestable barroco de la época en que fue ejecutada tanto ésta como las demás imágenes atribuidas al mismo autor.

El San Miguel con alas y el pie adelantado

El *San Miguel* de tamaño intermedio, alado y sin casco fue, probablemente, el último en ser esculpido, **Fig. 28.** La rigidez y el hieratismo resultan esta vez algo atenuados por un movimiento que insinúa el cuerpo y que se traduce en un leve avance de la pierna izquierda con respecto a la otra. Desde el punto de vista anatómico-plástico es el que mejor resalta el vigor y la monumentalidad de la anatomía humana, tal como es ella concebida por el artista guaraní.

Como ya hemos señalado, la ubicación de esa imagen en la parte superior del retablo permite apreciar el efecto tridimensional de las vigorosas piernas que se destacan en el ruedo ahuecado de la túnica, en profunda sombra. El poderoso tórax, los hombros y los brazos se elevan, mejor dicho, se yerguen sobre esa base que forman las piernas y el ruedo cilíndrico de la túnica ahuecada y en sombra, que constituye un recurso muy desarrollado en los tres *San Miguel* del mencionado museo.

126 En la foto de principios del siglo XX del altar mayor de la iglesia de San Ignacio Guazú se ve en el lado del Evangelio una figura cuyo tamaño y formas coinciden con el *San Miguel* pequeño con alas y casco. Ver: **Affanni, Flavia:** “Reconstrucción hipotética de un retablo de las Misiones Jesuíticas de Guaraníes. Escenario originario, interpretación iconográfica y concepto barroco del espacio. Persuasión y participación”, en: *Las artes en el debate del Quinto Centenario*. IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Buenos Aires: CAIA, Facultad de Filosofía y Letras/Universidad de Buenos Aires, 1992, pp. 5-10.

Affanni, Flavia: *Reconstrucción hipotética de dos retablos misioneros como partes del escenario ideológico de la experiencia jesuítico-guaraní*. Tesis de Licenciatura en Historia de las Artes. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, 1993.

127 Un casco semejante lleva la figura de la “fortaleza” del libro del P. Nieremberg impreso en 1705 en las misiones. La figura mencionada, así como el resto del grabado parecieran provenir, con algunos cambios, de una plancha europea.

El estilo arcaico que caracteriza a las imágenes descritas también lo hallamos presente en un excepcional *Cristo Yacente* y en una *Inmaculada* a cuyos pies se encuentran, junto a la media luna, cinco querubines.

El Cristo Yacente

El *Cristo Yacente*, **Fig. 29**, es sin duda una de las imágenes escultóricas más notables que surgieron en todo el período misionero. Por participar, junto a la *Inmaculada*, de notables semejanzas con las demás obras del Maestro de San Ignacio Guazú creemos que corresponde incluirlas en el mismo estudio. La fuerte personalidad del autor torna estéril la búsqueda de posibles modelos inspiradores de esa obra. La afirmación plástica de la talla oscila entre la realidad del dato anatómico y la del mundo de formas puras y abstractas de la geometría. La fusión sutil de ambos repertorios depende de recursos simples, casi elementales, y de una experiencia existencial compleja que para nosotros resulta nueva y enriquecedora. En la serenidad imponente y majestuosa de esa figura se trasunta la idea y actitud guaraní ante la muerte, que llamaba la atención a los misioneros, y causa aún más asombro al espectador actual. La bella cabeza y las manos recuerdan algunos pasajes del arte románico o de las esculturas arcaicas helénicas. Dichas relaciones ya fueron sugeridas por varios investigadores aunque nadie propuso ni intentó hasta ahora ningún ensayo de explicación de este extraño fenómeno.

El paño de pureza del *Cristo* es objeto del mismo proceso de ahuecamiento, que es menos llamativo por las menores dimensiones de la tela y la posición acostada de la figura. Permite, sin embargo, descubrir el modo idéntico de concebir los paños de las otras figuras, hasta ahora mencionadas y de la que se describe a continuación.

La Inmaculada Tupãsy y la herencia de la geometría elemental del bosque y la selva

Se trata de una de las piezas mejor conservadas del museo y representa a la Virgen de un modo imponente, con un manto rígido y estrictamente simétrico, **Fig. 39**. No representa, como su modelo europeo, a una mujer joven casi niña, sino a una matrona, a una *kuña guasu* –jefa de hogar, firme sostén de la familia y de los suyos. Sus cabellos sueltos caen sobre los hombros y acompañan las ondas del manto, al modo guaraní, a veces hasta la cintura. Ella pertenece también al grupo de esculturas de San Ignacio Guazú ya estudiadas, que denotan la misma mano y concepción plástica, destacadas en las otras imágenes. Sin duda, el permanente culto del que fue objeto la preservó de las agresiones que sufrieron la mayoría de las demás esculturas misioneras del siglo XVII.¹²⁸

Ella se deriva de las *Inmaculadas* de Gregorio Fernández, pero con ciertas particularidades, entre las cuales se destaca el plegado vertical y simétrico de los paños que la aparta notablemente de su modelo, **Fig. 38**.

El hecho de que el escultor de esa *Virgen* no copiase los pliegues cortos y quebrados de la túnica del modelo y siguiera en cambio el sistema de pliegues largos verticales y paralelos de las *estatuas horcones* tradicionales, es para nosotros un dato muy significativo. Lo es más aún, teniendo en cuenta que otras imágenes de oficio más rudo y concepción más simple intentan seguir los complejos pliegues quebrados modelados por Fernández.¹²⁹

¹²⁸ Durante la última restauración en 2002, he rogado a los ayudantes de la Sra. Donatella que no tocasen esa imagen que tenían más de un mes en el corredor externo del museo, corriendo peligro de los animales domésticos e insectos del jardín. Su manto dorado a la hoja aún original fue recubierto con toques de purpurina que le quitaron la solemnidad que sólo imprimen los siglos. Por lo demás, la *Inmaculada* y el *Yacente* fueron las imágenes menos intervenidas. Allí la encontró Omar Datschke cuando inventarió las imágenes de este museo ubicándola en el “pasillo exterior al museo”. **Datschke, Omar Esteban**: “Procesos y principios de la escultura guaraní-jesuítica. El poder de la imagen en el hombre guaraní-jesuítico”. Maestría en culturas guaraní-jesuíticas. Trabajo final de Tesis de Maestría. Facultad de Artes. Universidad Nacional de Misiones. Oberá, 2007, p. 89.

¹²⁹ Las ilustraciones de ambas *Inmaculadas* pueden verse en: **Sustersic, B. D.**: “Imaginería...” op. cit., p. 176, figs. 138 b. y 138 c.

La *Inmaculada* de San Ignacio Guazú, el *Cristo Yacente* y los tres *arcángeles* descritos parecen afirmar la tradición local misionera de las *estatuas horcones*. Se trata de imágenes cilíndricas surcadas por pliegues verticales que definen la estructura básica, formal y figurativa de ese antiguo estilo misionero. Los ruedos de las túnicas de los *ángeles* y de la *Virgen* conservan la forma cilíndrica del árbol en el cual han sido tallados. Su primitiva y esencial verticalidad sugiere e inspira esos pliegues que permiten conservar el nexo de la santa figura con el hábitat mágico de los bosques, que cobijó durante milenios los seres míticos de sus antiguas creencias.

La apertura del mundo primigenio selvático a los nuevos nombres y representaciones de lo sagrado está simbolizada por esas imágenes-troncos y sus sucesores directos, las esculturas de fines del siglo XVII, entre las cuales se hallan las que analizamos.

Ellas encontraron en el genial artista de San Ignacio Guazú un intérprete de suficiente ductilidad artesanal y esclarecidas intuiciones plásticas como para definir uno de los momentos culminantes del Arte Guaraní-Jesuítico.

La *Tupãsy* de San Ignacio Guazú fue a su vez cabeza de serie de numerosas imágenes de la Inmaculada diseminadas por todo el territorio de la Provincia Paraquaria, desde Córdoba (Argentina) a San Miguel (Brasil) y Asunción (Paraguay), en las iglesias y museos de las Provincias de Corrientes, Santa Fe y Buenos Aires (Argentina). Incluso se encontró un ejemplar muy destruido en San José de Chiquitos (Bolivia)¹³⁰. **Fig. 41**, que prueba, al igual que la primera música en lengua guaraní, junto al estilo y la tipología de los templos chiquitanos, la estrecha relación de las primeras misiones de Chiquitos con las misiones guaraníes. Dicha relación se fue enfriando en el siglo XVIII, a raíz de las reformas de Brasanelli y de Prímoli en la arquitectura de las misiones de guaraníes.

Si en la actualidad es en los museos y colecciones particulares donde debemos buscar ejemplares de la que en su tiempo fuera la más difundida imagen de la *Tupãsy*, y no los hallamos en las iglesias como correspondería a su temática religiosa, ello se debe a que su cabeza descubierta y cabellos sueltos la vuelven demasiado india y poco europea, a pesar de su origen en un modelo español castellano. Sin duda que fue esa discriminación la causa de su casi extinción. Dicho tema será analizado en el capítulo. 11. 5, titulado: “Las imágenes aceptadas por los blancos, las imágenes rechazadas y las domésticas”.

Los fundamentos de la datación propuesta: 1685

En la lógica del desarrollo estilístico del arte misionero, la actividad del desconocido escultor de San Ignacio Guazú no pudo ser ni simultánea ni posterior a Brasanelli, pues ni un ínfimo elemento denota algún conocimiento del arte barroco italiano difundido por dicho maestro. Un escultor de la importancia y capacidad que demuestra el de San Ignacio Guazú, no pudo permanecer marginado de la gran lección difundida en los más importantes talleres misioneros de la época.

Evidentemente, las cinco imágenes de San Ignacio Guazú fueron esculpidas antes de la llegada de Brasanelli.

Pero la extraordinaria calidad y madurez de ese estilo no pudieron surgir en forma espontánea sino a través del antecedente de una sólida tradición como su necesario punto de partida. De un modo hipotético podemos afirmar que si el estilo de las *estatuas horcones* se afirmó y difundió a lo largo de las décadas centrales del siglo XVII, el Maestro de San Ignacio Guazú trabajó más bien hacia finales de ese siglo. Esta hipótesis basada en el análisis estilístico encuentra una notable confirmación documental.

¹³⁰ En el taller de restauración del pueblo de San José (Chiquitos, Bolivia) en 1996 he encontrado y reunido los restos de una de esas imágenes destruidas. En 2004, esos restos se hallaban todavía allí reunidos.

Por una parte varios testimonios afirman el gran prestigio de los talleres de San Ignacio Guazú y de Santa María de Fe. De esa época proviene el encargo de un retablo para la Catedral de Asunción.¹³¹

Por otra parte, existe un documento posible de datar que contiene varias ilustraciones que revelan su presencia. Se trata de un manuscrito, imitando letra impresa, de las *Décadas* del Padre Nicolás del Techo, guardado en la Biblioteca de Madrid.¹³² Está dedicado al P. General Carlos de Noyelle, que gobernó la Compañía de 1682 a 1687. También lleva firma autógrafa de su autor, el P. Techo quien falleció el 20 de agosto de 1685. El manuscrito se ubica entonces entre 1682 y 1685. La lámina principal con la dedicatoria sugiere la misma mano que talló los *San Miguel* de San Ignacio Guazú. La ilustración principal representa a dos ángeles sosteniendo una tarja con la dedicatoria. Los ruedos de sus túnicas tienen la misma extraña conformación que la de los *ángeles* esculpidos de San Ignacio Guazú. Los detalles del plegado como los moños de las bandas y mangas revelan también la misma concepción poco lógica desde el punto de vista del naturalismo europeo. También los paños de uno de los angelitos en vuelo, a pesar de su hábil diseño, provienen de una mano no europea.

Sorprende el excelente dibujo de los cuerpos y la seguridad de los contornos de ese diseño. Todo lo cual nos hace concluir que, más allá de la guía de su posible modelo, la concepción de las formas de ese dibujante y grabador es la misma que presidió la talla de las imágenes estudiadas. Es cierto que podría tratarse de ciertos rasgos de taller, e incluso de época, extendidos entre varios dibujantes y escultores. Sin embargo, es improbable que en el mismo momento surjan dos artistas tan excepcionalmente dotados, cuyas obras coincidan en tantos aspectos formales, iconográficos y aun en ciertas soluciones muy personales, como es la túnica de pliegues angostos verticales, ceñida a las piernas y proyectada hacia atrás. La opción más razonable es concluir que se trató de una misma mano que trabajó en estas y muchas otras obras, las que figuraban probablemente entre las más importantes realizadas en esa época. Ignoramos cuánto tiempo antes de esa fecha ya estuvo activo este notable dibujante y escultor guaraní aunque un estilo tan definido como revelan esas obras no pudo surgir de pronto sin años de maduración. Tampoco sabemos hasta cuándo trabajó, pero finalizado el siglo XVII, ese estilo resultaba ya “antiguo” y fue desplazado seguramente por el nuevo, de su discípulo de Santa María de Fe, de los *pliegues aplanados* y después el “reformado”, que surgió de las obras y enseñanzas de Brasanelli.

La difusión del estilo de San Ignacio Guazú en toda la Provincia del Paraguay

En el Museo de Santa María de Fe se destacan algunas imágenes de un estilo diferente al resto y también muy personal que denominaremos de los *pliegues aplanados*. Son ellas el Ángel ya mencionado, **Figs. 50-52**, en el estilo monumental de San Ignacio Guazú; la titular, que es de las imágenes más carismáticas e impactantes, **Figs. 53 y 54**, y el gran *Cristo Resucitado*, **Fig. 56**. El modelado de sus paños tiene características personales que permiten atribuir a la misma mano el gran *Santiago Matamoros* del pueblo de Santiago,¹³³ **Figs. 58 y 59**, donde es la imagen titular. El estilo monumental de este escultor, sobre todo la imagen mencionada de la patrona Nuestra Señora de Fe,¹³⁴ **Fig. 53**, como fue repetido en diferentes ocasiones, ha ejercido considerable influencia en la obra del último período de Brasanelli.

131 ANA, Nueva encuadernación, legajos 241 y 242. Cuenta de la Obra de la Catedral de Asunción, 1687 - 1689, en: **Gutiérrez, Ramón**: *Evolución urbanística y arquitectónica del Paraguay, 1537-1911*. Resistencia: Universidad Nacional del Nordeste, 1978, p. 121.

132 **Furlong, Guillermo**, S. J.: *Historia y Bibliografía de las primeras imprentas rioplatenses, 1700-1850*. Buenos Aires, t. I, p. 53 y 54.

133 **Sustersic, B. D.**: “Imaginería...” op. cit., p. 173, fig. 134.

134 **Auletta, Estela; Serventi, María Cristina**: “Una devoción belga en las misiones jesuíticas de guaraníes”, en: *Jesuitas, 400 años en Córdoba*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, Universidad Católica de Córdoba, Junta Provincial de Historia de Córdoba, 1999, t. I, pp. 43-65.

En el pueblo de Santiago se descubren también la mano de un escultor de no escaso vigor y originalidad. Es el que permite que ese taller se distancie de los dos anteriormente nombrados. Su presencia requiere análisis muy detenidos, que podrían revelar también ciertas influencias del taller de San Ignacio Guazú en las imágenes más antiguas.

El presente trabajo está dirigido a destacar las corrientes principales y de mayor influencia del Arte Guaraní-Jesuítico. Tanto en el Museo de Santa María de Fe como en el de San Ignacio Guazú y sobre todo en el de Santiago hay imágenes que merecerían más detallados análisis y descripciones. La urgencia de las frecuentes restauraciones exige alguna bibliografía que ponga a los restauradores en alerta y que tomen conciencia de que están trabajando sobre imágenes que requieren detallados estudios antes de ser intervenidas. Dichos análisis demandan ante todo una sistematización inicial a partir de la cual se pueda avanzar, en cada caso, en más profundidad. Las restauraciones apresuradas podrían borrar todas las huellas y señales que permiten orientar y guiar esos análisis. En numerosas imágenes del Museo de San Ignacio Guazú los repintados han sepultado toda esa información bajo toscas capas de pigmentos de restauración. Además, buscando la pintura original, se ha rasquetado en muchas partes toda la capa pictórica que, según los restauradores, está sobre la preparación de base. Se trata de un tono rosado que aparece en todas las imágenes y es el sustituto barroco del *verdaccio* bizantino y renacentista sobre el que se aplicaban varias capas de pinturas y veladuras.

En los siete pueblos del Brasil numerosas imágenes del siglo XVII también delatan la presencia y difusión del estilo de San Ignacio Guazú, antes de la llegada de Brasanelli. Un pequeño *San Miguel* en el museo del mismo nombre sigue fielmente su modelo del *San Miguel con el pie adelantado* de San Ignacio Guazú. **Fig. 28.** También la *Tupãsy* del mismo museo paraguayo tiene muchas seguidoras, en especial una de similar tamaño que se encuentra en el Museo Julio Castilhos de Porto Alegre. **Fig. 40.** Tanto el *San Miguel* como la *Tupãsy* brasileña tienen sus ropajes ahuecados al modo de sus modelos de San Ignacio Guazú. En la Provincia de Corrientes, numerosas imágenes arcaicas denotan en sus composiciones y ropajes ahuecados la misma influencia. Estas imágenes son prueba de su gran arraigo en la devoción de los guaraníes, que prefirieron salvarlas de los incendios y destrucción de sus templos antes que a otras imágenes modernas barrocas de Brasanelli.

La influencia de la escultura española del siglo XVII en los talleres misioneros

Existen numerosas pruebas de la llegada de estampas de papel, estampas de humo, pinturas en láminas de cobre e incluso de estatuas de bulto. Nos hemos referido a una *Virgen de Loreto* traída de España que el Padre Ruiz de Montoya acompañó desde Buenos Aires a las misiones del Guayrá, que pudo haber sido el modelo de las **figs. 32 y 34.** Se podría pensar que la falta de tallistas guaraníes exigía esa dependencia. Sin embargo, en todo el período de las misiones existen pruebas documentales de dicha importación.

Uno de los envíos más importantes es el autorizado por la Cédula Real de Felipe IV, firmada en Madrid el 18-10-1662, para enviar a Misiones 15 imágenes de bulto.¹³⁵ Aunque no sabemos cuántas de esas imágenes llegaron realmente a Misiones y cuántas quedaron en los colegios, iglesias y capillas de los jesuitas de poblaciones de blancos, sabemos que en la fecha de ese envío las iglesias misioneras se hallaban ya bien equipadas de imágenes.

¹³⁵ Real Cédula de Felipe IV - Madrid - 18-10-1662. **Torre Revello, José:** "El envío de imágenes con destino a las Misiones Jesuíticas", en: *Boletín de la Comisión Nacional de Museos y Monumentos Históricos*. Buenos Aires, 1939, año 1, N° 1, pp. 25-32. Se trata de 15 imágenes: 4 imágenes de bulto de *Nuestra Señora de la Concepción*, 5 del *Niño Jesús*, 2 de *San Francisco Javier*, 1 de *San Pedro*, 1 de *San Pablo*, 1 de *San Nicolás* y 1 del *Santo Rey Negro*. También se enviaron 1000 panes de oro destinados al dorado de un retablo. Además, un órgano, 1 cajón de instrumentos musicales, 1 cajón con música religiosa, dos campanas, 2 cajas de cuadros, láminas, medallas, estampas, 30 cajas de libros para colegios y misiones.

Uno de los últimos documentos es el permiso emitido el 3 de setiembre de 1763, del embarque desde Cádiz en el barco *San Ignacio*, de 24 “*cajas misioneras*” de la expedición del Padre Juan Escandón, Procurador General del Paraguay. Como ejemplo en el cajón N° 42 se menciona el siguiente contenido: “*Una estatua de Cristo Señor Nuestro, libros, un cajoncito con un reloj, y algunas estampas de papel*”.¹³⁶

La prueba más evidente de la influencia de la escultura española en los talleres misioneros es la imagen más difundida en las misiones: la *Tupãsy* de San Ignacio Guazú. Fig. 39. Ella se inspiró, como ya fuera señalado, en alguna de las varias *Inmaculadas* del escultor castellano Gregorio Fernández en ese típico formato. Los cambios más importantes, introducidos por el tallista de San Ignacio Guazú, se observan en el rostro, la peana y en los pliegues de la túnica y del manto. El rostro de la imagen guaraní se tornó más hierático e imponente; los pliegues de la túnica, originalmente ondulantes y quebrados, se hicieron paralelos y verticales lo que resaltó su monumentalidad. Tanto la peana de la luna y los querubines, los pliegues de la túnica y del manto, como las manos, el rostro y los cabellos adoptan en la imagen guaraní una organización totalmente simétrica. Esta simetría junto con la frontalidad son atributos valiosos para la mentalidad y la estética guaraníes, lo que explica la gran aceptación de esta excepcional versión de San Ignacio Guazú, a pesar de la presencia del modelo español (no sabemos si se trataba de una imagen de bulto, de una pintura o de un grabado). Lo confirma una *Inmaculada* del Museo de Santiago que pretende seguir más fielmente al original español que la versión de San Ignacio Guazú. Sin embargo, a pesar del conocimiento del modelo original, testimoniado por esa *Inmaculada* de Santiago, el prototipo preferido por los demás escultores fue la *Inmaculada* modificada de San Ignacio Guazú, a partir de la cual surgieron casi todas las demás versiones.

Aunque no siempre tengamos pruebas de una tan clara dependencia, no podemos pensar que este caso de influencia española fuera el único, ya que hay recibos de envíos y de arribos de cajones de grabados y de algunas imágenes de España para las misiones. Pero podemos estar seguros de que el proceso de selección y adaptación de los modelos españoles a la mentalidad y gusto guaraníes siguió los mismos o parecidos pasos que el ejemplo mencionado. Aunque no siempre la adaptación estuviera a cargo de un escultor de la excelencia del que trabajó en San Ignacio Guazú en la segunda mitad del siglo XVII, autor también de las tres imágenes de San Miguel y del *Cristo Yacente*, en todos los casos las imágenes españolas cambiaron y a veces combinaron su realismo con las cualidades de la estética y mentalidad guaraníes ya mencionadas.

Podemos incluso mencionar el caso inverso: el de una imagen misionera que llegó a España y logró gran adhesión entre los feligreses peninsulares. Se trata de una muy pequeña *Inmaculada* de 0,16 m que se venera como *Nuestra Señora del Incendio* en Cervera, Lérida. Tiene fisonomía indígena y se expone sólo un día al año, la cual es reemplazada los demás días por una copia española.¹³⁷

2. 5.- De las “*túnicas ahuecadas*” al estilo misionero definitivo de los “*pliegues aplanados*”

Creemos haber demostrado que el estilo que prevaleció en el arte de las misiones jesuíticas fue el que se originó en el *famoso retablo del Padre Badía*: se trató del estilo exclusivamente guaraní de las *estatuas horcones*. Dicho comienzo corrió como un reguero de pólvora por todos los pueblos jesuíticos. ¿Podemos pensar que se detuvo en el Tebicuary y no cruzó a la otra orilla? Si de la estancia de Paraguarí proviene uno de los mejores ejemplos

136 AGN. Sala IX, 6-10-1.

137 Furlong, G.: *Historia Social y Cultural del Río de la Plata...* op. cit., p. 324.

de las *estatuas horcones* podemos estar seguros de que los franciscanos de Caazapá también adoptaron muy pronto esa solución para los retablos de sus iglesias.

Así como es muy difícil pensar que los franciscanos hubieran podido organizar milicias para enfrentar a los paulistas en Mbororé, del mismo modo podemos pensar que en materia de tecnología los jesuitas lograban innovaciones que los franciscanos adoptaban y también pudo suceder al revés, como fue el caso del conocimiento de la lengua y de las culturas locales en las que Fray Luis de Bolaños fue el maestro siempre recordado por los ignacianos.

En el campo de los estilos artísticos las relaciones entre ambas órdenes son muy difíciles de reconstruir. En la segunda mitad del siglo XVII trabajaba en los llamados “*pueblos de abajo*” el Maestro de San Ignacio Guazú quien desarrolló un estilo original que hemos llamado *de túnicas ahuecadas*. Pero no fue el único estilo que surgió a partir de las originarias *estatuas horcones*. Existen numerosos testimonios de otro estilo, que estaba mucho más extendido a la llegada de Brasanelli y que, al parecer, no fue interrumpido por su reforma. Para la posteridad ese estilo parece como eclipsado por la producción artística del Hermano pero hace sus repentinas apariciones en obras de extraordinaria madurez que incluso influyeron en el maestro jesuita. Entre esas obras sobresalen las extraordinarias esculturas de piedra de la fachada de Concepción, de las cuales las mejor conservadas se encuentran en el Museo “Enrique Udaondo” de Luján (Provincia de Buenos Aires, Argentina). Pero esas notables imágenes, de las que nos ocuparemos en el capítulo siguiente que trata sobre las *estatuas horcones de pliegues aplanados*, no son un caso aislado de la irrupción de un estilo autóctono claramente vinculado con la tradición de las *estatuas horcones*. En efecto, existen otros casos que permiten constatar el lento desarrollo de aquel estilo del siglo XVII en la nueva modalidad de las estatuas de mantos de *pliegues aplanados*. Uno de los más extraordinarios exponentes de esa modalidad es la estatua de la patrona del pueblo de Santa María de Fe. Figs. 53 - 54.

La diferencia fundamental de estas imágenes con las primeras *estatuas horcones* es que mientras aquéllas se vestían exclusivamente de sotanas o túnicas con pliegues paralelos y verticales, éstas se cubrían con un manto abierto por delante, mostrando la túnica y sus pliegues verticales en su parte frontal. Los bordes del manto se plegaban en una lógica formal, más que real y física, dibujando estilizados pliegues también rítmicos, ceñidos al cuerpo de un modo poco barroco, o incluso casi anti-barroco, recordando antes que nada su origen cilíndrico inicial.

Este estilo, que llamamos de los mantos con *pliegues aplanados* fue la continuación de los estilos simples de las *estatuas horcones* y de las *túnicas ahuecadas* que se extendieron por la Provincia Jesuítica del Paraguay sin distinciones entre las órdenes religiosas. Las diferencias comenzaron a surgir cuando entre las misiones jesuíticas se instaló la reforma barroca del Hermano Brasanelli la cual se afianzó en los pueblos donde él dirigió talleres y dejó una copiosa obra a sus continuadores. Como su radio de acción no incluyó a los pueblos franciscanos, estos, al igual que muchos talleres jesuíticos, persistieron en el estilo tradicional. Esto puede comprobarse en la fachada de Concepción (de la Sierra) cuyos escultores, probablemente, provenían de San Nicolás, o de Santiago y en varios pueblos más donde se tallaban imágenes de *mantos con pliegues aplanados* en el estilo de la patrona de Nuestra Señora de Fe.

Dicha imagen monumental resultó como un baluarte o un faro de esta corriente tradicional cuya luz alumbraría a todos los que, en esa época de transición entre los siglos XVII y XVIII, tallaban imágenes en el territorio de las misiones guaraníes del Paraguay. Incluso ella llegaría a influir en el maestro lombardo, promotor de la reforma barroca.

En la actualidad se considera justificado separar el arte de las misiones jesuíticas de las franciscanas en base a los diferentes fundamentos ideológicos de esas órdenes religiosas. La pobreza como tema central de la mística franciscana habría impuesto sus huellas también en las producciones de sus artistas. Sin embargo en Europa, en particular en la época del Renacimiento, no es posible distinguir un estilo franciscano del de otras órdenes, ya que la pobreza era un estilo de vida de sus miembros y no de un arte destinado a Dios, lo que nos obliga a revisar este tema con la mayor objetividad posible también en el caso de las misiones. Además, hoy resulta ya un lugar común, por ejemplo, afirmar que el templo de Yaguarón corresponde a un estilo franciscano, siendo que la arquitectura es jesuítica y los retablos e imágenes son barrocos y *rococó* luso-brasileños.

Muchos alegan que una imagen con una marcada actitud serena ante el dolor, desprovista de un dramatismo barroco, con una composición simétrica, con movimientos simples y rectos de los paños, o alejada de una iconografía oficial, corresponde a un “estilo franciscano” ya que esta orden, a diferencia de la jesuítica, presuntamente daba mayor cabida a la expresividad del indígena otorgándole la “*necesaria libertad*” para la creación que era “*inadmisibile para la rígida estructura jesuítica*”.¹³⁸

Sin entrar a discutir las bondades de cada una de esas órdenes debemos afirmar que en el campo de los estilos se trata de características del siglo XVII, sean imágenes franciscanas o jesuíticas. La reforma barroca que llegó a la mayoría de los talleres jesuíticos, y a muy pocos franciscanos, pareció diferenciar a ambas órdenes. Pero esas diferencias son sólo aparentes ya que varias obras franciscanas incorporan el estilo barroco de Brasanelli, mientras varios talleres jesuíticos lo rechazan.

Como ejemplo del primero de los casos se puede mencionar a San José de Caazapá donde es posible comprobar que su retablo principal es de una opulencia barroca que se contradice con la supuesta austeridad franciscana y también con las estatuas del siglo XVII que habitan sus nichos, **fig. 75**. Ellas son *estatuas horcones de pliegues aplanados* correspondientes a un período anterior tanto al de las véneras de sus nichos como al de las exuberantes columnas salomónicas que los enmarcan. Evidentemente no fue una razón ideológica la que determinó la presencia de esas imágenes sino su disponibilidad, la devoción popular por las mismas y la dificultad de adquirir o confeccionar otras nuevas, barrocas. Lo prueba una imagen que contradice muy evidentemente el estilo arcaico de las demás del retablo. No se trata de una estatua marginal, sino la del fundador mismo de la orden seráfica que, en muy franco contraste con las otras imágenes, es totalmente barroca. Ella está inspirada en el *San Francisco de Asís* de Brasanelli de San Ignacio Guazú, **fig. 109**. El intento de volver frontal una composición que privilegia el perfil exigió el cambio del diseño del brazo y la mano derechos con el *Crucifijo*, **fig. 81**. En lo demás, ambas imágenes, la de Brasanelli y la del retablo de Caazapá, son muy semejantes. Es muy probable que esta imagen haya sido encargada al taller jesuítico de San Ignacio Guazú ya que tenemos numerosas pruebas de transacciones de este tipo entre ambas órdenes.¹³⁹

Como ejemplo del segundo caso, del rechazo de la reforma barroca de Brasanelli, podemos citar el taller de la fachada del templo de Concepción con cinco estatuas en el estilo tradicional de mantos de *pliegues aplanados* con pocas huellas del barroquismo de Brasanelli, **figs. 134-140**.

138 **Escobar, T.:** “Santo y seña...” op. cit., p. 31.

139 “El cura doctrinero de Caazapá, Fray Domingo de los Ríos, había entregado al Rector del Colegio Jesuítico del Paraguay cinco libras y 9 onzas de oro, además, de 1481 pesos de plata sellada “para hacer cáliz y copón” para la iglesia de Caazapá. A raíz de la expulsión de la Compañía de Jesús, dicho fraile efectuó los trámites necesarios para regresar el oro y la plata que había entregado para el efecto.” **AHNSCH.** Jesuitas argentinos, Vol. 175, 6 – VIII – 1767. **Gutiérrez, R.:** *Evolución Urbanística...* op. cit., p. 291. Citado en: **Durán Estragó, Margarita:** *San José de Caazapá. Un modelo de reducción franciscana.* Asunción: Editorial Don Bosco, 1992, p. 65.

Podemos deducir a partir de estos ejemplos que la mayor parte de la imaginería franciscana proviene de las *estatuas horcones* jesuíticas en sus versiones posteriores, ofreciéndonos el panorama de cómo eran los retablos en los pueblos ignacianos de fines del siglo XVII. Pero en el siglo siguiente llegó la reforma barroca a los pueblos jesuíticos, que si bien fue valorada y aceptada por los franciscanos en varios casos, como el mencionado de Caazapá, en su conjunto no contó ni con la enseñanza del maestro, ni con los modelos necesarios para cambiar la tradición imperante que continuó con las prácticas artesanales del siglo XVII.

En cambio si se trata de identificar un centro de franca oposición al estilo barroco, más que los pueblos franciscanos debemos señalar los talleres de Concepción y de San Nicolás que estaban en contacto con la reforma, pero evidentemente la rechazaban. Lo más notable es que al parecer contaban con apoyo de los mismos jesuitas como para no ceder ante los embates de Luis de la Roca y del ejecutor de sus órdenes, el Hermano José Brasanelli.

El estilo de los “pliegues aplanados” adoptado por los talleres jesuíticos y franciscanos

La escuela tradicional, por lo tanto, no ha desaparecido, como siempre se creyó. Continuó su desarrollo sobre todo en los pueblos adonde no llegó la reforma barroca, que es el caso de la mayoría de los franciscanos, y tuvo su mayor esplendor ya en vida del maestro jesuita en las imágenes de la fachada de Concepción y varias décadas después de su muerte producirá su mayor florecimiento en las obras escultóricas de Trinidad. El punto de vista del siglo XX, cuyo afán dialéctico pretendió ver en este fenómeno una oposición y resistencia de un pretendido estilo franciscano al estilo jesuítico impuesto por la reforma de Brasanelli, carece de todo sustento. Si la Compañía de Jesús permitió que escultores locales pudieran tallar imágenes en el estilo tradicional para la fachada del templo más importante de entonces, el de Concepción, es señal de que su labor era no solamente aceptada, sino también muy valorada, **figs. 134-140**. Pero dichas esculturas muy difícilmente habrían llegado a la afirmación de su elaborado y expresivo lenguaje sin el oficio de la talla de la piedra aportado por el jesuita lombardo. Lo más notable es que las últimas obras del maestro, especialmente la *Virgen de la Candelaria* de Santa María de Fe, **fig. 172**, muestran una clara influencia de la imagen de la patrona de ese pueblo, tallada por manos guaraníes en el estilo de mantos de *pliegues aplanados* que parece resurgir en Concepción, pero que en realidad nunca había desaparecido. La relación de la imagen monumental *Nuestra Señora de Fe*, patrona de Santa María de Fe, **fig. 53**, con las imágenes de Concepción es innegable, como también se da con otro grupo de imágenes pertenecientes al mismo estilo, entre las cuales se halla el *San José con el Niño* de la Embajada de Brasil en Asunción, **fig. 233**. Por todo ello, debemos reconocer la existencia de un estilo local no sólo tolerado por los jesuitas sino también admirado como para ejercer tan fuerte influencia sobre Brasanelli.

La confirmación de la existencia, paralela a la enseñanza de Brasanelli, de otra corriente artística local, no solamente aceptada sino incluso estimulada por los jesuitas, tendría consecuencias decisivas sobre los estudios misioneros actuales. Se podría hablar de una gravitación del sistema de *ingenio y afecto* del Padre Badía en reemplazo de las teorías del poder y resistencia al mismo, que se han afirmado como una verdad incuestionable, a partir de Michel Foucault y de otros teóricos de la filosofía y antropología occidentales. Partiendo de la evidencia de que las doctrinas sobre el poder no justifican los grandes logros de la cultura guaraní-jesuítica, se vuelve indispensable profundizar en la búsqueda de otras motivaciones que expliquen la dinámica social de las sociedades guaraní-misioneras. Las actuales limitaciones de nuestros estudios deben ser atribuidas antes a nuestras mentalidades que a las revelaciones surgidas de las investigaciones y trabajos de campo.

La historia del arte de las misiones jesuíticas a partir de la llegada de Brasanelli no sigue un desarrollo lineal sino que se bifurca en, por lo menos, dos corrientes: la de las *estatuas horcones* de mantos de *pliegues aplanados*, vigente tanto entre los jesuitas como entre los franciscanos, y la barroca de Brasanelli. Podemos seguir la evolución lineal en el segundo de los casos, el de las imágenes barrocas reformadas de Brasanelli. No en el primero cuyo desarrollo creíamos ya concluido a fines del siglo XVII y que, sin embargo, reaparece con todo su esplendor en las imágenes de piedra de la fachada de Concepción (1715?). Quiere decir que ese estilo, cuyo centro ubicamos hipotéticamente en Santiago y San Nicolás, se mantuvo, no sólo latente, sino en pleno desarrollo durante todo el período de la actividad de Brasanelli. La combinación y síntesis de ambos estilos, que después de la fachada de Concepción no aparecen ya en forma pura o casi pura, se dio a partir de la tercera década del siglo XVIII, o sea en el período correspondiente a la mayor crisis misionera.

La corriente de los mantos de *pliegues aplanados* no aparece citada en ninguna documentación y actúa como los ríos subterráneos que irrumpen inesperadamente de los subsuelos donde permanecían activos y para nosotros ignorados.¹⁴⁰

De un modo parecido, esta corriente artística produjo las imágenes más impactantes de todo el ciclo misionero como son las de la patrona *Nuestra Señora de Fe* y las de la fachada de Concepción, además de las de los retablos principales de San José de Caazapá y de Santiago. Se trató de una corriente totalmente ignorada cuya permanencia explica las obras de las últimas décadas y permite comprender el esplendor del arte misionero del siglo XVIII.

Los escultores guaraníes posteriores elegían elementos estilísticos e iconográficos de las dos corrientes, de la barroca de Brasanelli y de la tradicional, componiendo sus imágenes en un proceso de creatividad y libertad en el que difícilmente pudiera participar algún control jesuítico. Como podemos observar en el ejemplo de la **fig. 208**, el escultor que seguía a Brasanelli talló una gran luna según la imagen patronal de Nuestra Señora de Fe, **fig. 53**, mientras que el que tomó por modelo a esta última adoptó el manto con bordes dentados de la *Santa Bárbara* de Brasanelli, **fig. 168**, para su *Virgen de la Candelaria*, **fig. 207**. El proceso de síntesis estaba en plena marcha, como lo manifiestan las pequeñas imágenes domésticas del Museo del Barro que es la colección donde mejor he podido estudiarlo. Se trató de un proceso de síntesis de la segunda o tercera década del siglo XVIII por lo que seguiremos su curso en el capítulo 5 donde se hace referencia a las alternativas de las diferentes síntesis, imágenes *triumfantes*, y en el capítulo 12 referido a la posible falta de libertad creativa de los escultores guaraníes.

Donde se manifiesta dicho proceso de síntesis con mayor claridad y notable originalidad es en algunas imágenes guardadas en la iglesia actual (neogótica) de San Luis (Rio Grande do Sul, Brasil). Allí se pueden ver estatuas tradicionales como el *San Francisco de Asís*, **figs. 83-84**, cuya túnica y manto se ciñen al cilindro original con el sistema de pliegues paralelos y verticales de las *estatuas horcones* característicos del siglo XVII, junto a otras imágenes como la *Santa Rosa con el Niño*, donde se constata la utilización simultánea de los pliegues verticales antiguos y del estilo de los *pliegues aplanados*, **fig. 86**, y finalmente otras ya *aggiornadas* en el estilo barroco, como la *Virgen de la Resurrección* y la *Dolorosa*, **figs. 88 y 89**, con una combinación de mantos con *pliegues aplanados* de mucho vuelo y extraño dinamismo.¹⁴¹

Tanto el *San Francisco de Asís*, cuya túnica y manto de pliegues verticales y casi excavados (tallados con un rigor rítmico nunca visto) como las demás imágenes, especialmente

140 El río Ljubljanca, cuya imagen guió la comprensión de este tema, desaparece dos veces en los suelos calcáreos del Kras antes de cruzar a cielo abierto la ciudad de Ljubjana, capital de la República de Eslovenia.

141 El Padre Danesi residió en San Luis en el año 1754-55 y sin duda conoció muy bien el arte y la sensibilidad guaraníes.

la *Dolorosa* y la *Virgen de la Resurrección* (que ya conocen el arte de Brasanelli pero que logran una aproximación al barroco a través del tradicional sistema de *pliegues aplanados*), muestran una extraordinaria creatividad y versatilidad. En efecto, se trata de los mismos pliegues ya conocidos en los *Resucitados* de Santa María de Fe, pero que son dotados de una nueva y extraña movilidad que no tenía precedentes en ninguna otra imagen misionera, quizás ni en las más barrocas de Brasanelli. Estos casos de síntesis a partir de los estilos tradicionales misioneros y del nuevo arte barroco, solamente podrán ser comprendidos si se conocen la génesis y evolución de sus sistemas durante el siglo XVII. En realidad, en San Luis el salto de las *estatuas horcones* tradicionales a las del siglo XVIII parece más abrupto en su paso de las *estatuas horcones*, como el *San Francisco* y el *San Antonio*, a las barrocas como la *Virgen de la Resurrección* o la *Virgen Dolorosa*, pues ya las primeras exhibían una atención a los paños poco frecuente en otros casos, de aquel estilo antiguo del siglo XVII. Resulta también posible de entender que su barroquismo tan extraño, casi exagerado en el movimiento agitado de sus paños, es la consecuencia de la interpretación guaraní, casi de caricatura de todo lo europeo, en este caso del estilo barroco de Brasanelli, que es, además, el más barroco y europeo de sus cuatro estilos misioneros.

Para terminar este capítulo de las *estatuas horcones* en su tercera etapa podemos afirmar que las periódicas irrupciones de ese estilo tradicional de los *pliegues aplanados* durante las reformas de Brasanelli surgían, en algunas ocasiones a pesar de dichas reformas y en otras como en San Luis, intentando incorporarlas, lo cual hace muy dificultoso un seguimiento lineal de las mismas. Es entonces que la comparación con el río subterráneo puede resultar esclarecedora. Esta corriente subterránea se mantuvo vigente durante las cuatro décadas de las reformas de Brasanelli, unas veces pretendiendo aceptarlas, y otras manteniéndose fiel a su propia tradición produciendo las más destacadas obras de su tiempo a pesar de su aparente marginalidad.

El panorama general del desarrollo del estilo de los *pliegues aplanados*, como ha sido posible apreciar, es bastante complejo, sobre todo porque coincide con la llegada del estilo barroco que se propone implantar su reforma y reemplazar todo el arte desarrollado en las misiones. Antes de pasar al capítulo 4° referido al arte de Brasanelli, creemos importante analizar las principales obras que definieron las etapas del desarrollo de ese estilo de los *pliegues aplanados*.

LAS ESCUELAS AUTÓCTONAS DURANTE EL SIGLO XVII

LAS ESTATUAS HORCONES DE PLIEGUES APLANADOS, SU GÉNESIS Y SU DIFUSIÓN

3. 1.- El creador del estilo de los “*pliegues aplanados*”: el Maestro de Santa María de Fe

El Ángel de “túnica ahuecada” de Santa María de Fe

La imagen del *Ángel* de Santa María de Fe, figs. 50-52, es un valiosísimo testimonio de la evolución del estilo de las imágenes de *túnicas ahuecadas* de San Ignacio Guazú al nuevo estilo de *pliegues aplanados* que se conocería después en la imagen patronal del primer pueblo mencionado. Mediante esa imponente talla un nuevo estilo se afianzó en el panorama de la escultura misionera. Podríamos pensar que ambos estilos, el de San Ignacio Guazú y el de Santa María de Fe, fueron en todo simultáneos pero este *Ángel* prueba que el de San Ignacio Guazú se anticipó en el tiempo. El autor del *Ángel* fue un alumno o seguidor del Maestro de San Ignacio Guazú, que nunca alcanzó el sentido de los volúmenes de éste en los *San Miguel*, a pesar de aplicar todas sus recetas, incluso la túnica ahuecada en el mismo sistema que caracteriza a su maestro. Si careció de ese concepto escultórico que resalta en el tórax de cada uno de los *San Miguel* de San Ignacio Guazú, en cambio, desarrolló sus intuiciones plásticas en el plegamiento de los paños, en especial en los bordes de sus mantos. Un detalle de este *Ángel* ya revela a ese futuro creador del gran estilo de los *pliegues aplanados*. Donde se corta la túnica para el paso de las piernas se crea una compleja situación en la superposición de los pliegues de ambas aperturas que en este *Ángel*, fig. 50, se resuelve de un modo más hábil y seguro que en el caso de los *San Miguel* de San Ignacio Guazú. Esta misma solución de superponer pliegues en forma rítmica preside la organización de los pliegues del manto de la imagen patronal. Todos los escultores de las misiones jesuíticas y franciscanas desfilaron por el templo de Santa María de Fe para volver a sus pueblos con la lección fijada en la proverbial memoria que caracterizó a los guaraníes.

*La imagen de Nuestra Señora de Fe con el Niño en brazos*¹⁴²

El origen de la imagen de Nuestra Señora de Fe, fig. 53, constituye para el investigador más que un tema complejo, un verdadero misterio. Mientras en San Ignacio Guazú se destacaba un escultor genial con los *San Miguel* de las *túnicas ahuecadas*, en Santa María de Fe surgió, sin aparente antecedente, una estatua monumental de un estilo tan perfecto y completo que nos llena de asombro y nos deja sin posibilidad de explicación. El autor de esa imagen fue probablemente el mismo del *Ángel* con la *túnica ahuecada*, fig. 50, y del *Jesucristo resucitado*, fig. 56, del mismo pueblo y del *Santiago Matamoros* del pueblo de Santiago, fig. 58. Pero una diferencia importante separa a los dos geniales escultores de San Ignacio Guazú y de Santa María de Fe. Mientras el primero fundó un estilo que no sobreviviría a la próxima reforma barroca, la imagen patronal de Santa María de Fe constituyó un verdadero suceso artístico que competiría exitosamente con el nuevo estilo difundido por Brasanelli.

¹⁴² Auletta, E; Serventi, M. C.: “Una devoción belga...” op. cit.

Como ya fuera señalado, el análisis estilístico permite constatar que el gran paso para avanzar del estilo de *túnicas ahuecadas* al nuevo estilo de *pliegues aplanados*, lo dio el Maestro de Santa María de Fe en el gran *Ángel* que se exhibe actualmente en el museo de dicha localidad, **fig. 50**. Este gran avance constituyó el antecedente que le permitió tallar la monumental imagen patronal de Santa María de Fe que parecía haber surgido sin antecedentes. Con esa imagen, **fig. 53**, se afianzó el nuevo estilo de los *pliegues aplanados* en el panorama del arte misionero.

Hasta ahora la relación entre túnica y manto se resolvía de un modo especial, según cada caso particular. La *Inmaculada* de Jesús, **fig. 37**, adoptaba el sistema barroco de su modelo con un manto de pliegues caprichosos que no permitía adoptarlo para las demás imágenes. Tampoco el modelo de la *Tupãsy* de San Ignacio era aplicable por su forma piramidal a las demás *Virgenes* y santos. En cambio, la solución de los *pliegues aplanados* de *Nuestra Señora de Fe* resultó compatible para todos los casos y para cualquier tipo de iconografía. La túnica con pliegues verticales y paralelos era ya ampliamente conocida y difundida por toda la tradición del siglo XVII. Enmarcar esa túnica con un manto, que caía de ambos lados de la figura con pliegues previstos, *aplanados*, brindando un marco conceptual y visual lógico e impactante, pareció ser la solución universal que se extendió rápidamente a todos los talleres jesuíticos y franciscanos.

La ubicación de la imagen en el retablo

La ubicación de la imagen patronal en el retablo central fue acompañada por los principales santos jesuitas y por sus padres Joaquín y Ana. Las historiadoras del Arte Estela Auletta y Cristina Serventi de la Universidad de Buenos Aires han llevado a cabo una valiosa investigación en la que aclaran la mayoría de las cuestiones referidas a la iconografía belga de *Notre Dame de Foy* transformada en *Nuestra Señora de Fe* misionera. Además han reconstruido la organización del retablo. El inventario de 1768 con motivo de la expulsión de los jesuitas, confeccionado por el último párroco, el Padre Jaime Oliver, al referirse a la iglesia señala:

“Tiene seis retablos dorados. Primeramente el mayor con las estatuas de la Virgen titular del Pueblo, y Iglesia. Esta escueta mención se completa en el mismo documento cuando se asientan las alhajas de plata: [...] una Corona de la Virgen del Altar Mayor y otra del Niño Jesús.”

A partir de dicha fuente principal se inicia la investigación:

“La estatua de la Virgen que actualmente preside la iglesia del pueblo de Santa María la representa de pie con el Niño Jesús en sus brazos. Está tallada en madera, estofada y policromada, y es de tamaño mayor que el natural. Apoya sobre una peana donde se representan las almas del purgatorio. [...]”

El inventario también describe cómo estaba organizado el retablo mayor: la estatua de la Virgen titular acompañada por las de *San Joaquín Santa Ana San Ignacio San Francisco Xavier, y San Borja, y dos cajas donde hay muchas reliquias de Santos. [...]*

Todas estas estatuas, talladas en madera, estofadas y policromadas, se conservan en el Museo de Santa María. Sus dimensiones y la proporción lógica que guardan entre sí permiten establecer su pertenencia a este retablo. Por otra parte, podemos conocer la traza del mismo gracias a una fotografía, antigua y poco clara, reproducida por el Padre Furlong. Allí se confirma su estructura arquitectónica de dos cuerpos, tres calles y un banco. Se determinan seis nichos

que albergarían a las seis estatuas que menciona el inventario. En el nicho central del cuerpo inferior, de mayor tamaño, se ubicaría la Virgen con el Niño, flanqueada por San Joaquín y Santa Ana, ambas de 1,64 m. de altura. En el cuerpo superior, los santos de la Compañía: San Ignacio en el centro y a cada lado, San Francisco Xavier y San Francisco de Borja. Estos últimos miden 1,58 m. y San Ignacio mide 1,54 m. pero esta diferencia de 4 cm. menos quizás se deba a que, tal como se ve en una fotografía que muestra las tallas en un depósito con anterioridad a la creación del museo, esta figura apoyaba sobre una alta peana que hoy no está. De este modo se destacaría por su altura sobre las imágenes laterales. Se relacionaría así por su preponderancia con la figura de la Virgen en el cuerpo inferior, insertándose dentro de su estructura tanto compositiva como programática del retablo. Las actitudes, el leve movimiento de los cuerpos y las miradas de los santos a los lados de San Ignacio se dirigen hacia el centro y abajo, mientras que las figuras centrales miran hacia el frente, hacia el espacio de los fieles. San Xavier y San Borja inclinan y giran sus cabezas hacia la Virgen, circunscribiendo su campo al espacio mismo del retablo. En cambio, San Joaquín y Santa Ana descansan sus miradas, intensas, como buscando un diálogo con los fieles, cuya participación parecen solicitar igualmente por medio de sus gestos. De esta manera todo se relaciona orgánicamente y se crea un vínculo entre la esfera de lo sagrado y lo terreno. Las seis figuras se integran con una fuerte coherencia interna, definiendo su espacio propio y su relación con el espectador, determinando la unidad del retablo, donde la figura majestuosa de la Virgen es el centro que da sentido al conjunto.

Esta reconstrucción nos permite confirmar que la imagen que hoy vemos en la iglesia de Santa María es la misma que consigna el padre Oliver en su inventario.¹⁴³

Hasta aquí hemos citado textualmente la investigación de las dos historiadoras del arte que se ocuparon del tema.

Sin duda, por el hecho de que la imagen de Nuestra Señora de Fe estuviera ubicada en un importante retablo cuya organización la destacaba de un modo tan notorio, y además por las, en su momento, novedosas características estilísticas de su talla, esta obra se convirtió en la escultura mariana más importante de las misiones. Si la comparamos con otras *Inmaculadas* conocidas, como la del pueblo de Jesús, **fig. 37**, o la de San Ignacio Guazú inspirada en la del Hno. Berger, **fig. 6**, o la *Virgen de Loreto*, **fig. 32**, o con la *Tupãsy* de San Ignacio Guazú, **fig. 39**, la *Santa María de Fe* resultaba en verdad una imagen excepcional y en condiciones de convertirse en una imagen paradigmática de las misiones.

Es posible, entonces, reconstruir no sólo su ubicación física en el retablo de su iglesia, sino la importancia que desempeñó en el panorama artístico de su época y su fuerte influencia en la difusión del estilo de los *pliegues aplanados* que, como hemos expresado repetidamente, competía con éxito con las imágenes barrocas de Brasanelli.

¿Cuál era el secreto de su éxito? Principalmente la novedad y el poder visual de su composición que podemos apreciar y analizar todavía en la actualidad a pesar de la falta del retablo que le otorgaba su ambientación original. De ella lo más importante eran las figuras de los padres, Joaquín y Ana, que quizás provengan de bocetos o de la mano misma mano de Brasanelli y por lo tanto son posteriores. Pero la imagen misma de Ntra. Señora de Fe posee argumentos suficientes para imponerse sobre la imaginería de su época. Veamos sus argumentos formales, plásticos.

Sobre una gran base con un relieve de angelitos y almas del purgatorio se yergue la segunda y verdadera peana con luna y tres grandes cabezas de querubines. La imagen de la Virgen adopta la forma de una monumental columna que remata, en lugar de capitel, en una bella y erguida cabeza coronada. El fuste estriado del cuerpo-columna está rodeado por las

143 Auletta, E; Serventi, M. C.: "Una devoción belga..." op. cit. pp. 54-56.

líneas *serpentinadas* de los bordes aplanados del manto, que ascienden hasta los hombros, el Niño y la impresionante cabeza de su Madre. En la mirada hipnótica de María culmina la gran pirámide de doble peana, de las verticales ascendentes de la túnica y de los bordes ondulantes del manto. Esta sabia composición visual produce un irresistible impulso ascendente de la gran masa material de la imagen que pareciera levitar en evidente triunfo de los recursos del arte sobre las leyes de la gravitación universal.

La influencia de esta imponente imagen llegó hasta el último rincón de la gran Provincia del Paraguay, dejando profundas huellas en el arte de las misiones guaraníes, jesuíticas y franciscanas.

Después de ser esculpida aquella imagen patronal, dos centros afianzaron y desarrollaron ese nuevo estilo de *estatuas horcones* con mantos de *pliegues aplanados* que con tanto éxito exhibió esa imagen. Uno fue Caazapá de los franciscanos y el otro Concepción de las imágenes talladas en piedra para la gran fachada que levantó Brasanelli para el inmenso templo de ese pueblo. Estos centros prueban que, en realidad, muy poco sabemos acerca de todo el panorama de la difusión de ese estilo. Si las imágenes de Concepción hubieran sido demolidas, como lo fue su fachada, nada absolutamente sabríamos de ese centro escultórico extraordinario que no se rendía al estilo barroco de Brasanelli.

¿Cuántas imágenes de madera más han sido destruidas en los incendios del Mariscal das Chagas Santos y de las tropas de Gaspar Rodríguez de Francia y de la codicia de los ediles de los municipios como fue el caso de la demolición de San Ignacio Guazú? En Santa Ana se ha salvado la imagen de la Santa Patrona tallada por Brasanelli, **fig. 114**, sin duda, porque su estilo y ejecución europeos, aconsejaban ser trasladada a la otra orilla del Paraná, pero las demás no han desaparecido solamente en la reforma barroca, ni por los traslados aconsejados por el Provincial Luis de la Roca como se creía. Ellas perecieron en los incendios intencionales y ocasionales que destruyeron esas iglesias.

Actualmente, para conocer y estudiar el estilo que compitió, e incluso prevaleció sobre el estilo barroco de Brasanelli, tenemos además de Santa María de Fe, Santiago, Caazapá, y también de San Luis (Brasil) y Concepción, numerosas imágenes dispersas en los museos y colecciones, sin origen y procedencia seguros.

Las hipótesis sobre la diferenciación de dos estilos, el jesuítico y el franciscano, no han tenido en cuenta los análisis estilísticos, ni la génesis y difusión del estilo de Santa María de Fe. Más bien habría que pensar en las producciones franciscanas, durante el siglo XVII, como la ramificación de los talleres de San Ignacio Guazú, Santa María de Fe y Santa Rosa. Ellos compartían sus inventos, saberes y gustos produciendo las mejores obras en Caazapá y en Concepción en sus momentos de mayor apogeo.¹⁴⁴

Las capas en vuelo de los Resucitados en el estilo de “pliegues aplanados”

Los extraños pliegues de las capas en vuelo de los *Cristos Resucitados* del Museo Mons. Blujaki y de Santa María de Fe, **figs. 55 y 56**, San Cosme y Damián, San Ignacio Guazú y Trinidad, **figs. 225-227**, y de otras capas en vuelo como la del *Santiago Matamoros*, **figs. 58 y 59**, planteaban serias dificultades a los escultores guaraníes de aquella época. También las plantean a la posteridad que con mucha extrañeza y dificultad observa esas imágenes pero sin llegar a comprenderlas totalmente.

La operación de vestir un tronco con una túnica era lógica y comprensible. Equiparlo de manos, pies y cabeza era no solamente razonable sino una exigencia ineludible. Excavar

¹⁴⁴ Debo confesar que en 1990, cuando recorrí los pueblos franciscanos más cercanos a Asunción no estaba en posesión de las herramientas metodológicas como para un análisis estilístico de las producciones de dichos pueblos y un reconocimiento y distinción de las obras provenientes de los centros jesuíticos.

esa túnica para liberar las piernas fue una idea brillante. Rodear esas figuras-troncos con mantos cuyos bordes se plegaban y aplanaban, adecuándose a su forma cilíndrica, fue sin duda una gran invención. ¿Pero cómo resolvía ese sistema la talla de un cuerpo desnudo prescindiendo de pliegues de túnicas de mantos? Las respuestas las conocemos gracias a que se han salvado algunos *Cristos Resucitados* que intervenían activamente en las procesiones de la Pascua de Resurrección.

El manto del *Resucitado*, **fig. 55**, que se compone de una extraña superposición de *pliegues aplanados* que bajan de un cuerpo, desprovisto de la clásica túnica, es un eslabón muy importante y esclarecedor de esa solución.

No se trató de la solución que preconizaba Leonardo de poner una tela en una silla y estudiar sus pliegues. Para llegar a esa solución Europa pasó antes por los estilizados pliegues bizantinos y los espiralados arabescos románicos. Recién el estilo gótico lentamente fue buscando modelos en la realidad proporcionando al Renacimiento el sustento de su *revival* del clasicismo antiguo que no había de perdurar mucho antes de ser reemplazado por las extravagancias del estilo barroco.

Los escultores guaraníes partieron de sus *pliegues aplanados* para construir sus capas y mantos en vuelo, tanto de los *Resucitados* como de otras imágenes, entre ellas el *Santiago Matamoros*, y algunos *ángeles* que se han salvado de la destrucción general, **fig. 57**.

Si contemplamos individualmente cada una de estas imágenes de *pliegues aplanados* algunas de ellas resultan muy extrañas y para nosotros casi irracionales. Pero si las relacionamos entre sí se va trasluciendo y reconstruyendo la lógica de sus autores. Los pliegues extraños del *Resucitado* del Museo Bogarín, **fig. 55**, precedieron, probablemente, al gran *Resucitado* de Santa María de Fe, **fig. 56**, en la organización de un abanico, que curiosamente parece tener en cuenta Brasanelli en su *San José*, **fig. 170**. Pero los pliegues más curiosos y aplanados acompañan y preceden a este “abanico” resultando un diseño en línea *serpentina* que se repite curiosamente en el *San José* de Concepción, debajo del *Niño*, en el manto que cae de su brazo derecho, **fig. 139**. Esta coincidencia no es puro azar sino que prueba estrechas conexiones entre los talleres jesuíticos. Relaciones que no excluyen tampoco a los pueblos franciscanos. Es notable también que los pequeños *Resucitados* de las imágenes domésticas sigan repitiendo ese estilo mucho después de la expulsión de los jesuitas. Entre los franciscanos son muy raras las imágenes con esa advocación. En el arte popular también hay *Resucitados* por lo que podemos pensar que se trata de guaraníes que continuaron ese culto y también el estilo de los *pliegues aplanados*. Llama la atención que Brasanelli no dejara imágenes modelos de los *Resucitados*. Debemos pensar que, como lo demostró Affanni¹⁴⁵, se trata de una devoción guaraní poco compartida por los blancos. Por todo ello, podemos creer que existía una conexión entre la imaginería jesuítica y la imaginería popular sin el corte que generalmente se supone.

El manto del *Santiago Matamoros* es también un ejemplo notablemente coherente de la aplicación y desarrollo del mismo sistema de *pliegues aplanados*, **fig. 59**. Para llegar a las imágenes de la fachada de Concepción debemos suponer una larga evolución. Se trata de una evolución con muchos eslabones perdidos pero que podemos reconstruir a partir de la imagen de *Nuestra Señora de Fe* y de los dos *Resucitados* entre muchos otros más. También dos *ángeles* en vuelo, sin sus alas y en posición sentada, de Santa María de Fe, terminan sus túnicas en ese sistema con los *pliegues aplanados* y sus bordes como *serpentinatos*, **fig. 57**, que en cambio están totalmente ausentes en los dos *ángeles* en vuelo y arrodillados que cumplen la misma función de adoración en San Ignacio Guazú, **figs. 44-46**.

145 Affanni, Flavia: “Las imágenes misioneras de la Resurrección de Cristo...” op. cit.

3. 2.- El triunfo del estilo de “*pliegues aplanados*” en Santiago

En la conclusión del apartado precedente referido al nacimiento del estilo de los *pliegues aplanados* en Santa María de Fe nos hemos referido al *Santiago Matamoros* del pueblo de Santiago y a los eslabones perdidos que integran la cadena de la evolución de los estilos misioneros guaraníes. La imaginería del pueblo de Santiago es uno de esos eslabones principales pero por varios motivos son muy difíciles de distinguir y estudiar.

Sabemos que el Provincial Luis de la Roca visitó ese pueblo y que no anotó en su memorial excesivas críticas:

*“procúrense unas estatuas de San Javier y de San Borja, para el Altar Mayor porque las que están ahora no son decentes. Lo mismo se diga de las estatuas de la Capilla de las Ánimas”.*¹⁴⁶

Se podría suponer que antes que nada enviaría las *estatuas horcones* al fuego. Pero no fue así y no mandó retirar ninguna como ocurrió en otros pueblos. Gracias a ese “*ejemplo de tolerancia*” Santiago es un verdadero muestrario de la historia del arte misionero. Es el único pueblo que guarda varias *estatuas horcones* con *cabeza y brazos ensamblados*. No posee ni una sola imagen de Brasanelli, muy probablemente porque debido a la excelencia de las numerosas imágenes de *pliegues aplanados*, se considerara que podía prescindir de ellas. En efecto, el *Santiago Matamoros* luce, además de otras primicias, una capa en vuelo que seguramente era el orgullo de todo el pueblo. Comparada esa capa con otra ya barroca, la del *Resucitado*, podemos estar de acuerdo con los santiaguistas en que el estilo barroco no tenía demasiadas ventajas para aportar a la imaginería del siglo XVII, tradicional, tan abundante de ese pueblo. Además, la *Virgen del Rosario*, o de la *Candelaria* del altar principal está ataviada con una túnica y manto que seguramente asombraron por el virtuosismo de sus pliegues al mismo Brasanelli.¹⁴⁷ **Figs. 63-65.** A pesar de que se trata de uno de los mejores exponentes del sistema de *pliegues aplanados*, alguno de esos pliegues en la parte inferior de la túnica podrían hacer pensar en cierto conocimiento del plegado brasaneliano. Esa dependencia no es forzosa dada la extraordinaria inventiva del Maestro que suponemos esculpió todas esas imágenes. Dicha inventiva se pone a prueba en la imagen titular del retablo principal. Si la comparamos con la que suponemos fue su antecesora, la titular de Santa María de Fe, observamos ideas básicas comunes como el horcón esencial y los paños del manto desarrollados a ambos lados. Sin embargo, el virtuosismo del plegado del manto y su modelado ceñido al cuerpo nos hacen olvidar que se trata de recursos del estilo de *pliegues aplanados* manejados con gran habilidad e inventiva por un *santo apohára* guaraní y no de una imagen europea procedente de un taller ibérico. Sin embargo, el análisis de pliegue por pliegue, de la anatomía y composición de las manos y sobre todo de la firmeza y frontalidad de la mirada, no nos permite confundirnos y podemos situar esta imagen en la corriente escultórica que se inició con las *estatuas horcones* del mismo pueblo y de las demás misiones, se desarrolló con las imágenes de *túnicas ahuecadas* de San Ignacio Guazú y, después del logro de la imagen patronal de Santa María de Fe, estuvo en condiciones de satisfacer cualquier requerimiento de los altares de las misiones. Lo cual hubiera ocurrido de no interponerse en su camino la reforma de Brasanelli que introdujo nuevas corrientes en el arte misionero.

¹⁴⁶ Furlong, G.: *Historia Social y Cultural del Río de la Plata...* op. cit., p. 313.

¹⁴⁷ Recientemente, la *Virgen* fue desplazada al altar lateral donde se hallaba el gran *Crucifijo*, y éste fue ubicado en el lugar central del retablo.

De todas las tallas del estilo de *pliegues aplanados*, caracterizadas por una originalidad y creatividad sin precedentes con que nos deslumbra el museo y el templo del pueblo de Santiago, sobresalen también un gran *Crucifijo* y una *Piedad* que queremos suponer no eran de las imágenes que proponía cambiar el Padre Luis de la Roca en la Capilla de las Ánimas.

La Piedad es, sobre todo, por su idea, su composición y su ejecución, una de las obras cumbres del arte misionero y, sin duda, también del arte cristiano, **figs. 70 y 71**.

Es increíble el logro de esta composición: la figura erguida de la Virgen, el grupo de tres o cuatro *pliegues aplanados* que enmarcan su rostro de un modo realmente genial; los brazos que sostienen a Cristo y la posición de éste, cuya muerte es acentuada por los miembros y cabeza caída; todo ello enmarcado por el manto de un modo sorprendentemente moderno, como solamente un artista guaraní, libre de las inhibiciones del realismo europeo y formado en la cultura visual de los *pliegues aplanados*, podía concebir y esculpir con tanta libertad, seguridad y acierto.

Pocas obras misioneras expresan con tanta intensidad, como esta *Piedad*, sentimientos de un dramatismo contenido, sin asomo de teatralidad ni histerismo, a pesar de lo cual, su grito de dolor resuena más allá del país de las misiones y se eterniza en el universo de las Artes. Es inevitable el parangón con las *Piedades* más importantes europeas. Para quienes se conmueven, no ante el artificio técnico, sino ante la sinceridad y profundidad del gesto humano hallarán una común emoción con la *Piedad Rondanini* del, ciertamente incomparable, Miguel Ángel.

Es probable que la composición de *La Piedad* de Santiago se haya inspirado en algún grabado nórdico, proveniente quizás de Amberes. No podemos cotejar la estatua con ese grabado desconocido para nosotros. Si pudiéramos hacerlo descubriríamos las notables modificaciones, agregados y supresiones efectuadas por el maestro guaraní. ¡Aunque su nombre se ha perdido, igualmente merece un pedestal recordatorio, en los pueblos de sus mayores realizaciones: en Santiago y Santa María de Fe del Paraguay!

La Piedad de Santiago corresponde al gran artista que podría ser también el autor de la imagen del *Santiago Matamoros* y de la *Virgen de la Candelaria* del retablo central y otras tallas principales del pueblo de Santiago de Paraguay. Probablemente se trate también del autor del *Resucitado* y de la imagen patronal del pueblo de Santa María de Fe. Para apoyar una misma autoría nos basamos, no en los pliegues de los mantos, que evolucionan constantemente en la imagen tutelar de Santa María de Fe hasta llegar a la titular de Santiago, sino en las comparaciones de las manos y de los rostros, sobre todo de los masculinos del *Resucitado* de Santa María de Fe, del *Santiago Matamoros* y del Cristo muerto de *La Piedad* de Santiago.

De tratarse de varios escultores deberemos admitir que pocas veces se han reunido artistas tan semejantes y de tanto talento en la misma época. De poder atribuir con certeza esas obras a un solo autor estaríamos en presencia del inventor del sistema de los *pliegues aplanados*, un verdadero genio del arte de las misiones que trabajó en las últimas décadas del siglo XVII y primeros años del XVIII.

3. 3.- Caazapá y una feliz reinterpretación franciscana del estilo de los “*pliegues aplanados*”

Es difícil de comprender cómo pudo surgir un centro de arte tan importante como lo fue San José de Caazapá, dada la inestabilidad social que introducían los encomenderos con las continuas “*sacas*” de indios, entre ellos las de artesanos. Sabemos que el surgimiento de un estilo autónomo exige estabilidad social, continuidad de los talleres durante varias generaciones de artistas, una cultura e ideales religiosos comunes y libertad de creación. El dominio español estaba demasiado presente en los pueblos franciscanos, no sólo simbólicamente

sino en el rigor de las extracciones humanas y en el trato duro de la encomienda, de modo que la creación de un estilo autónomo sería tarea casi impensable.¹⁴⁸ A estas conclusiones llegamos por el informe al Rey de Fray Francisco Quiñónez:

“De esta tirana vejación aún no están libres los Caciques y sus descendientes, siendo libres por Nobles y Reales Ordenanzas, y principalmente por la ley 18, título. 5, libro. 6. Ni se reservan los primeros Maestros y Oficiales de Carretones, Carretas, Pintores, Doradores, Herreros, Escultores, Carpinteros y de otros oficios, antes si éstos son los que más comúnmente se sacan de sus Pueblos para la utilidad y provecho de los Españoles, careciendo sus mismas Doctrinas de estas utilidades, porque las disfrutaban los extraños, contra lo ordenado por la ley 2, del título. 12, libro. 6. También se sacaba de sus Pueblos Indias muchachas, Niños de Escuela, e Indias viudas, llevándoselas por orden de los Gobernadores a las Ciudades de los Españoles para el servicio suyo y de sus casas, lo que es estrechamente prohibido por Reales Ordenanzas y principalmente por la ley 20, título. 9, libro. 6, careciendo los párvulos de la enseñanza y primera educación de la Doctrina Cristiana en sus Pueblos, y faltando las viudas al cuidado, y el Culto Divino sin aquella decente asistencia que debe tener, lo que está tan estrecha como cristianamente prohibido por la ley 6, título. 3, libro. 6.”¹⁴⁹

Esta situación de los pueblos franciscanos contrasta con la que vivían los indios en los pueblos jesuíticos:

“[...] despache V.Magestad sus Reales órdenes [...] para que ni los dichos Gobernadores ni sus Tenientes, ni los vezinos Encomenderos, ni otros particulares de aquellas Provincias opriman con las ya referidas molestias a los indios de las Doctrinas de su Religión, que los dexen en quietud y sosiego, sin que ellos tengan más dominio que aquel que tienen en los del Paraná y Vrugway, que están a cargo de los Padres de la Compañía de Jesús, los quales pagan los tributos en frutos, no en trabajo corporal, que no salen de sus Pueblos, sino es a causa de acompañar a los Españoles, en ocasión de algunas operaciones militares que suelen ofrecerse, sin que los puedan obligar a salir de sus Pueblos por otro título, o causa, por lo cual viven gustosísimos, procesando quieta, y pacíficamente nuestra Santa Ley, cuidando de sus mugeres, e hijos, como también de sus sementeras y ganados, aumentándose cada año por la razón dicha vn número considerable, por lo cual no puede seguir menoscabo a las rentas, o tributos debidos a V.Magestad, antes bien serán con más abundancia, como dexa dicho; y en lo espiritual con conocido exceso para mayor gloria, y honra de Dios, en quien aseguran los suplicantes, y su Religión el feliz exivo de materia tan importante, aviendo puesto en la poderosa mano, piadosísimas entrañas de V.Magestad esta humilde representación.

Fray Joseph Abad; Fray Diego González Murillo”¹⁵⁰

Por dichos motivos sociales debemos creer que los estilos jesuíticos extendieron su influencia a los pueblos franciscanos y no al revés. El análisis estilístico no hace sino corro-

148 **Durán Estragó, M.**: *San José de Caazapá...* op. cit., pp. 207-211.

149 “Petición de Fray Francisco Quiñónez al Rey a favor de los indios de las reducciones de Ita, Yuty y Caazapá. Año 1736”. AGI – Mgo 421^a. (Copia en el Archivo Franciscano de Buenos Aires). **Ibidem**, pp. 200 y 201.

150 “Petición que hacen al Rey los frailes José Abad y Diego González Murillo a favor de los indios de las reducciones franciscanas del Paraguay y Río de la Plata. Año 1701”. Archivo del Convento Franciscano de Buenos Aires. **Ibidem**, pp. 191 y 192.

borar dichas conclusiones históricas. Con esta introducción a las reducciones franciscanas pasamos a ocuparnos de la Iglesia de San José de Caazapá y su retablo mayor.

El retablo mayor de la iglesia de San José de Caazapá y la “estandarización” del sistema

De los numerosos centros franciscanos, a los que esperamos dedicar nuevas y más amplias monografías, elegimos la iglesia y el retablo principal de San José de Caazapá, ya que se trata de “la más importante de las doctrinas franciscanas en el Río de la Plata”.¹⁵¹ Pocas veces se halla en las misiones un retablo con imágenes tan rigurosamente encuadradas en un estilo dominante, como una ecuación matemática, que no permita casi ningún desvío, **fig. 75**.

Pero por otra parte esa rigidez estilística otorga al conjunto una belleza y una coherencia pocas veces igualadas en un conjunto de ese tipo. Aunque la imagen barroca del *San Francisco de Asís*, **fig. 81**, no tiene ninguna relación estilística con las demás imágenes, introduce la nota diferente sin la cual tanta homogeneidad se transformaría en tedio. También la imagen de la *Virgen del Rosario*, **fig. 79**, quiebra la rigidez de las demás imágenes y adopta, junto con su Niño, gestos de notable gracia y sensibilidad.

Desde el punto de vista del estudio de los estilos, el altar de San José de Caazapá nos brinda un ejemplo de la aplicación de la fórmula de mantos de *pliegues aplanados*, instaurada con tanto éxito en la imagen patronal de Santa María de Fe. Pero en Caazapá se da el paso decisivo de extenderla, no a una sola imagen, sino al conjunto completo de las imágenes de un retablo. El éxito es notable y permite la extensión universal del sistema. Aunque la reforma barroca se aplica en los “pueblos de abajo”, San Ignacio Guazú y Santa María de Fe, y luego en los siete pueblos orientales del Brasil, sin embargo, otros talleres siguen desarrollando el sistema de los *pliegues aplanados*. Ese estilo produjo sus mejores obras en Santiago y en las imágenes para la fachada de Concepción, esculpidas alrededor de 1710. Pero también ese sistema autóctono produjo ya antes, en Caazapá, imágenes notables como es el conjunto del retablo de San José o la obra individual de la *Inmaculada*, que permite constatar que entre los guaraníes, en cualquiera de los casos, en talleres jesuíticos o franciscanos, surgían grandes maestros, algunos verdaderos genios por su creatividad.

La Inmaculada de Caazapá en el Museo del Barro

La *Inmaculada Concepción* del Museo del Barro, **fig. 82**, proveniente del pueblo franciscano de Caazapá, es una de las obras de arte que mejor ejemplifican, por una parte, el apego del escultor guaraní a la tradición, y por la otra, la inventiva, casi audacia, de sus innovaciones. Nuestro análisis considerará ambos aspectos, aparentemente contradictorios, que se dan cita y además logran armonizarse en esta imagen.

Ante todo, la *Inmaculada* de Caazapá parte de lo que hemos dado en llamar sistema o estilo de las *estatuas horcones*. Toda la imagen se ciñe estrictamente al cilindro originario del tronco del árbol u horcón. Existe, entonces, una clara distinción entre lo sustantivo, que es la forma geométrica esencial, y lo adjetivo, que es todo lo demás, principalmente los paños, los dibujos de sus pliegues y la policromía de los mismos y de las encarnaciones. Recordemos que esa actitud es la contraria del estilo barroco que tiende a confundir lo adjetivo con lo sustantivo, cuando los pliegues de los paños adquieren una volumetría y movimiento casi independientes de los cuerpos que cubren.

En cambio, en el concepto mismo de la *estatua horcón*, los pliegues de los paños se ciñen estrechamente a la forma geométrica del cilindro subyacente, que se hace visible a

¹⁵¹ Durán Estragó, M.: *San José de Caazapá...* op. cit., p. 11.

través de esa correspondencia. Dicha interrelación es la esencia misma del estilo de los *pliegues aplanados*, estilo que nació en el taller de Santa María de Fe donde hemos podido testimoniar su aparición.

Todas las imágenes del altar principal de la iglesia de San José de Caazapá siguen estrictamente ese sistema proclamado por la imagen patronal de Nuestra Señora de Fe, **fig. 53**.

Existen dos excepciones. La primera es el *San Francisco de Asís*, **fig. 81**, que es la única imagen que parece estar en movimiento, como avanzando fuera del nicho. Ella se inspira en el *San Francisco*, **fig. 109**, tallado, en el estilo barroco, por el Hno. José Brasanelli para el altar de San Ignacio Guazú.

La otra excepción, que se aparta de las demás inspiradas en la imagen de *Nuestra Señora de Fe*, es la *Inmaculada* del Museo del Barro que es el tema de nuestro análisis. Aunque no conocemos su ubicación original exacta, sabemos que proviene de Caazapá.

Contrariamente al *San Francisco* barroco, en movimiento, esta imagen a pesar de sus diferencias con las demás del altar, no rompe los límites y la lógica del estilo de las *estatuas horcones con pliegues aplanados*. En esos límites y lógica es donde el escultor guaraní desarrolla toda su inventiva, que denomináramos “*audacia*”, y que explicaremos a continuación.

La organización clásica del estilo de los *pliegues aplanados* proviene, como señalamos, de la imagen patronal de *Nuestra Señora de Fe*. Consiste en contraponer las direcciones verticales de los pliegues de las túnicas con los bordes *zigzagueantes* de los mantos que parecen enmarcarlos. Este notable *contraposto* es el verdadero tema del artificio plástico que atrae la mirada y la atención del devoto y del contemplador actual. Todas las imágenes del retablo de Caazapá repiten textualmente la fórmula de la imagen patronal de Santa María de Fe. A diferencia de esa fórmula clásica, de ambos bordes de los *pliegues aplanados* separados por la túnica, el escultor de la *Inmaculada* de Caazapá, aproxima o reúne los dos bordes de ese “*marco*” en un solo sistema, contraponiendo ambos grupos de pliegues, cada uno con su direccionalidad de curvas y diagonales *zigzagueantes* en un solo conjunto que baja desde el hombro izquierdo de la figura.

Resaltan el diseño de ese plegado, el diferente color del interior y del exterior del manto y también la distinta decoración, fitomorfa en el primero, y de motivos geométricos en el segundo. Ambos sistemas de pliegues de los dos bordes del manto, casi se tocarían y fundirían en uno solo si no fuera que los separa un pliegue vertical de la túnica que baja desde el brazo hasta la peana. Pero este pliegue único, más que una separación entre ambos bordes del manto, se integra visualmente al conjunto, destacando, junto con el resto de la túnica, la verticalidad del cilindro originario que cubre, oculta y simultáneamente delata, o mejor aún, proclama.

Todos estos recursos plásticos visuales del manto y sus pliegues destacan líneas curvas cuya importancia e impacto visual podrían prevalecer y confundir la forma geométrica y vertical del tronco que subyace en la talla, de no integrarse a ese soporte material con la superficie visual en estrecha correspondencia. Se manifiesta un muy sabio equilibrio entre los dos sistemas: uno ya conocido y por lo tanto esperado, como son los pliegues rigurosamente verticales de la túnica, y el otro inesperado como es el original diseño de los bordes del manto.

Ese diálogo sostenido entre las rectas de la túnica y las líneas curvas del manto, entre lo habitual y conocido, y lo nuevo y sorprendente, desarrollado en la superficie del cilindro-horcón, es la parte principal del hechizo secreto de esta imagen. La rigurosa simetría destaca también las libertades en que incurre el artista y que parecieran negarla, pero en realidad armonizan cuidadosamente con ella. Los pliegues del manto son como las notas de una melodía escritas sobre el pentagrama de las rectas de la túnica. Pero esas líneas paralelas,

como de un pentagrama, no solamente sostienen visualmente los artificios melódicos del manto sino que adquieren protagonismo inusual en la arquitectura del conjunto haciendo visible la esencia geométrica de la materia en que se sustenta la talla.

Por la forma del cuello daría la impresión de que se trataba de una estatua con cabeza y manos *ensambladas*. Actualmente se halla fija, ya que la importancia del cuerpo no permite un reemplazo fácil en caso de pérdida por un traslado o incendio, como ocurría con las demás *estatuas horcones*.

El inusual diseño de ese cuerpo con todos sus artificios visuales tiene la delicada y esencial misión de subrayar con su frontalidad un rostro que se dirige al frente, hacia el espectador. Es necesario destacarlo ya que la frontalidad es considerada generalmente una limitación de la mente primitiva con dificultades de concebir una composición tridimensional que se proyecta al espacio. Una imagen barroca que mira al cielo o en otra dirección es considerada como una conquista de la evolución del arte. Sabemos que en el caso de estas imágenes, la frontalidad es un recurso, o un medio, para lograr una relación más estrecha de la figura, pintada o esculpida, con el espectador.

En la *Inmaculada* de Caazapá, el sabio manejo de los recursos plásticos de la túnica, del manto y de la peana colaboran en proyectar la mirada al frente dotándola de una intensidad pocas veces lograda en el Arte. Es evidente que dicha intensidad no reside únicamente en la mirada misma, reforzada por el diseño de los ojos, sino que ella es la resultante de toda la composición, muy cuidadosa y frontal, de la distribución y casi temblor vital de todas sus partes.

Las dos hileras de querubines de la peana participan de esa manifestación de alegre y bulliciosa vida, al mismo tiempo que nos permiten reconocer que la búsqueda de un equilibrio dinámico y vital, que intentó poner en evidencia este análisis, corresponde a la intencionalidad real de su autor. Se trató, sin duda, de un artista que supo unir al conocimiento de los recursos de su tradición, una inventiva y creatividad personales sorprendentes.

3. 4.- San Luis y los pasos evolutivos de las estatuas horcones a un estilo barroco misionero

Los seis ejemplares del desarrollo estilístico de las imágenes de San Luis (Brasil)

La segunda mitad del siglo XVII, como hemos podido comprobar, tuvo constantes invenciones y cambios en el campo de la Escultura. Frente a los tres estilos desarrollados en las misiones, más el cuarto introducido por Brasanelli en la última década del siglo y alguna que otra imagen importada de España e Italia, no es extraño que los historiadores y críticos de arte hayan considerado imposible cualquier intento de sistematización.¹⁵²

Sin embargo, los estilos misioneros observan el mismo rigor lógico y las mismas leyes evolutivas que los de cualquier escuela artística de la Historia. La diferencia con las misiones es que aquí no se conservan los elementos que permitan reconstruir las cadenas evolutivas cuyos eslabones han sido dispersados y destruidos en el naufragio de esa cultura.

Por todo ello, el conjunto de imágenes conservadas en la iglesia matriz de San Luis constituye un caso excepcional de testimonio que, tanto documental como visualmente, prueba la evolución de los estilos locales hasta la llegada de Brasanelli.

Para aquellos que descreen de que en los talleres misioneros pudieron gestarse estilos propios, independientes de los estilos europeos, el conjunto de las seis imágenes que presentamos constituye sin duda una gran sorpresa que pondrá a prueba su idea de la absoluta dependencia de los escultores guaraníes respecto de sus modelos europeos.

¹⁵² Plá, J.: *El barroco...* op. cit. Ver también: Sustersic, Bozidar Darko: "El 'Insigne artífice José Brasanelli'. Su participación en la conformación de un nuevo lenguaje figurativo en las misiones jesuíticas-guaraníes", en: *Barroco Iberoamericano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*. Sevilla: Giralda, 2001, t. I, pp. 623-643.

Si bien no tenemos ninguna imagen con la *cabeza y manos ensambladas* sabemos, por Arsenio Isabelle, que en el pueblo vecino de San Borja las había.¹⁵³

En San Luis la imagen que representaría las *estatuas horcones* primitivas es la de *San Francisco*; la que representaría las siguientes de *túnicas ahuecadas*, es la de *San Antonio*. Pero lo más notable es la tercera imagen, la de *Santa Teresa*, o más probablemente *Santa Rosa* (aunque su inscripción dice *María Madre de Dios*), que constituye un documento de la llegada del sistema de *pliegues aplanados*. Ellos se ubican en un lado de la imagen, mientras el otro se resuelve en el sistema anterior de los pliegues verticales y paralelos que prevalecieron en el *San Francisco*. Se trata, entonces, de dos sistemas que se combinan en la misma imagen de un modo armonioso sin que el espectador note sus diversos orígenes.

El *San Isidro Labrador* exhibe un dominio total del estilo de los *pliegues aplanados* sin ninguna intención barroca, **fig. 87**.

En cambio, la imagen siguiente, la *Virgen de la Resurrección*¹⁵⁴, llamada también del Encuentro **fig. 88**, testimonia la llegada del estilo barroco a Rio Grande do Sul. Pero no es el barroco impuesto por Brasanelli. Se trata de un barroco curiosísimo que hace vibrar los pliegues verticales de la túnica mientras el manto se cubre de *pliegues aplanados* muy semejantes a los del *Resucitado* del Museo Bogarín, probablemente de Santa María de Fe.

La sexta y última imagen propuesta en nuestra síntesis es la *Dolorosa* de un *Calvario*, **fig. 89**. La solución de desplegar hacia un solo lado todos los pliegues del manto habla de una audacia creativa que no conoce imposibles, ni admite ningún esquema rígido al que sujetarse. Es la primera vez que un plegado misionero no se atiene totalmente a sistemas rítmicos y adquiere un desarrollo independiente que compite con las fantasías barrocas introducidas por Brasanelli.

La frontalidad fue un tema, en este caso, difícil de lograr para el escultor guaraní pues se trataba de un *Calvario* y la *Dolorosa* debía orientarse hacia el *Cristo*. Sin embargo, toda la composición logra ser frontal, excepto el giro de la cabeza, lo cual es poco frecuente en la imaginería misionera. Se da en esta imagen que es parte de una composición grupal cuyo centro es un *Crucifijo*. Es una solución muy hábil en la que el artista conserva la frontalidad y al mismo tiempo prioriza el centro del *Crucifijo* con el gesto de la cabeza de la *Virgen*.¹⁵⁵

En estas seis imágenes se pone en evidencia un aspecto muy poco conocido de la escultura guaraní del siglo XVII en su pasaje al estilo barroco del siglo XVIII. Se trata de la autonomía e independencia de creación de los talleres en los que es difícil pensar en la intervención de los Padres jesuitas. Esta escuela, según podría suponerse, debería subordinarse al estilo barroco brasaneliano. Sin embargo, ingresa en la nueva imaginería barroca, no de la mano del coadjutor italiano, sino con sus propios sistemas y argumentos. Es el desarrollo del sistema de las *túnicas ahuecadas* y de los *pliegues aplanados* lo que permite lograr un estilo barroco misionero exclusivo en la América colonial.

En esta parte del capítulo es oportuno dirigir una mirada hacia atrás, hacia el camino recorrido y las dificultades vencidas. Es entonces que reconocemos que quedó definitivamente superada la incertidumbre que envolvía a Josefina Plá y a León Pagano, y con ellos a los demás investigadores que reconocían el estado de absoluto estancamiento de los estudios del arte misionero. Lo que escribió Josefina Plá al respecto es muy ilustrativo:

“Quizá haya que repetir una vez más que la indiscriminación en los modelos, en mayoría de origen estampario, y la ausencia de un plan conjunto en la decora-

153 Isabelle, Arsenio: *Viaje a Argentina, Uruguay y Brasil*. Buenos Aires, 1934.

154 La inscripción de la iglesia dice “*Santa Bárbara*”, pero no tiene la palma del martirio ni la torre, atributos iconográficos de dicha santa. En cambio, sus brazos abiertos y los pliegues muy agitados la señalan como la *Virgen del Encuentro de la Resurrección*.

155 En cambio, el *San Juan Evangelista* está mal ubicado pues debería girar todo el cuerpo hacia el centro para dar sentido al gesto de sus brazos y de su mirada.

ción hacen que en la ornamentación misionera piezas de estilos y acentos diversos puedan ser perfectamente contemporáneos. No es cierto que, como afirma Lugones, el arte misionero siguiese la evolución de su época, sin discrepar de ella 'a no ser para ir hacia el mamarracho'. Esta producción es más bien una negación sistemática a la continuidad en la evolución. Aunque en sus líneas generales no pudo, como es lógico, evadir del todo el proceso evolutivo, dando cabida discontinuamente a los elementos nuevos que modificaban la faz del barroco, no es menos cierto lo que dice Pagano, que en esta área no es posible seguir el proceso de evolución histórica, por cuanto 'los estilos juegan una danza de avance y retroceso, según los talleres y según las épocas'."¹⁵⁶

Sería imposible imaginar una declaración más rotunda de la impotencia de aquellas pesquisas. Si comparamos esta declaración con los descubrimientos de los estilos del siglo XVII aquí presentados, tendremos una clara noción del camino recorrido y los avances logrados.

Las respuestas de los imagineros de las estatuas horcones ante la reforma barroca

Muchos lectores se preguntarán: ¿es posible que el escultor guaraní haya creado estilos diferentes si su tarea consistía en copiar los estilos de sus modelos europeos? Pero, como hemos podido comprobar, las evidencias confirman que en los talleres misioneros surgieron sistemas que conforman verdaderos estilos, tanto desde un punto de vista formal como iconográfico e incluso tecnológico. Nos queda la tarea de explicar esa búsqueda y creatividad estilísticas y analizar sus características en una época de la colonia que se caracterizaba por la receptividad prioritaria de los modelos de la metrópoli. El caso de los escultores misioneros fue evidentemente diferente al de los demás centros artísticos coloniales.

Las creativas respuestas de los escultores guaraníes se originaban en dos situaciones diferentes. La primera es el suceso documentado del retablo del Padre Badía en el cual surgieron las *estatuas horcones* de cabezas y manos ensambladas. La segunda son las imágenes y láminas traídas por los misioneros como modelos a reproducir en tercera dimensión.

Por su muy temprana fecha parece que el primer retablo creado en Santa María de Iguazú, tuvo una gravitación decisiva ya antes de su traslado a la zona del río Uruguay, pues a partir de entonces los guaraníes no han sido simples receptores sino también productores de las imágenes. En el caso de las presuntas copias, por lo que atestiguan las comparaciones entre la *Inmaculada* de la carátula del libro del Padre Ruiz de Montoya, editado en Madrid en 1639, **fig. 35**, y la *Inmaculada* de Jesús, que la tuvo de modelo, **fig. 37**, cuya fecha ignoramos, documentan suficientemente las transformaciones introducidas por la mentalidad guaraní y su estética diferente. De todas, la principal es el cambio por la frontalidad donde el modelo la niega con su mirada en diagonal, contrariando la dirección del cuerpo. Podemos estar seguros así de que la comunicación con el espectador mediante la frontalidad era un aspecto esencial de la estética guaraní. Ya fuera a través de las *estatuas horcones*, cuyas cabezas se podía corregir y ajustar hacia el frente, o por la "copia de imágenes" europeas, la condición básica de un estilo guaraní era la frontalidad.

En el siguiente estilo, el de las *túnicas ahuecadas*, se reafirma esta condición. Las piernas se ubican siempre al frente del ruedo ahuecado mientras éste se proyecta hacia atrás. La imagen sólo puede ser contemplada de frente, y no de costado ni de atrás.

La *Tupãsy*, que sigue el modelo castellano de Gregorio Fernández, **fig. 38**, ha sido modificada en todos los aspectos que permiten privilegiar su frontalidad: la simetría

¹⁵⁶ Plá, J.: *El barroco...* op. cit.

general de la composición, la verticalidad de los pliegues de la túnica, el manto y los querubines de la peana.

Podemos estar seguros de que la búsqueda de la frontalidad que diferencia el arte misionero del europeo no se debió a la incapacidad del indígena de concebir la tercera dimensión sino a sus presupuestos ideológicos y religiosos.

Este énfasis de la frontalidad fue comprendido generalmente como la planimetría que caracteriza al arte “primitivo”. Aceptar ese criterio exigiría dar la espalda a todas las creaciones de las *túnicas ahuecadas*, en especial a las obras del Maestro de San Ignacio Guazú. Sus imágenes, sobre todo sus tres *San Miguel*, **figs. 26 - 28**, enfatizan con todos los elementos disponibles la forma tridimensional y cilíndrica de los cuerpos y las telas que los cubren, y seleccionan cuidadosamente todos sus elementos, ya sea rechazando aquéllos que no se avienen y no colaboran en destacar los volúmenes buscados, ya sea para enfatizar por todos los medios posibles el cilindro subyacente de dichos cuerpos. Esto no se evidencia solamente en los ruedos de la túnica inferior, en una especie de breve falda y en la faja de la cintura, sino sobre todo en la forma del tórax, hombros y brazos que evidencian un pensamiento que captó la geometría subyacente, esencial, de los cuerpos que habitan el espacio. Esta lección, transmitida a sus discípulos, permitió un rápido desarrollo de la imaginería cuando logró ser asociada con el estilo de los *pliegues aplanados*. Esta notable evolución se dio en la segunda mitad del siglo XVII en los talleres de San Ignacio Guazú y de Santa María de Fe.

El análisis del nacimiento del tercer estilo de los *pliegues aplanados* confirma la vigencia de la misma tendencia y las búsquedas de los ideales estéticos-religiosos de los artistas guaraníes, de la comunicación con el espectador y orante por medio de la frontalidad. Esta búsqueda se va haciendo cada vez más compleja ya que el escultor guaraní va ampliando sus argumentos plásticos con la manipulación cada vez más creativa y hábil de los pliegues de los mantos. Estos pliegues enmarcan las figuras con una serie de artificios visuales, mientras las túnicas permanecen iguales a las de las *estatuas horcones* iniciales. Éste es el primer sistema de las imágenes de Santa María de Fe y de las franciscanas de Caazapá. Pero, poco a poco, las túnicas también pierden la rigidez inicial y acompañan con sus ondulaciones a los mantos con pliegues cada vez más complejos, como puede comprobarse en las imágenes de la fachada de Concepción que presentaremos a continuación, **figs. 134-140**.

Una gran prueba y un enorme desafío representó la llegada del arte barroco de Brasanelli. Rechazándolo totalmente, como fue el caso de Concepción, o aceptándolo pero introduciendo profundas modificaciones como es el caso de San Luis, el artista guaraní evidencia su receptividad, y profunda reflexión de un fenómeno cultural que lo envolvía y amenazaba con hacerlo desaparecer en su ser más profundo de la identidad de su creatividad cultural.

Podemos comprobar que otros talleres guaraníes incorporaron algunos elementos de la reforma de Brasanelli, como fueron los pliegues de las sotanas y túnicas que dibujan las formas de las piernas, pero nunca abandonaron el norte de su brújula estética que fue la frontalidad y la comunicación con el espectador. Lo dicho vale para todo el siglo XVIII y culmina en los *ángeles músicos* de Trinidad. Es en esta obra donde ocurre un suceso extraordinario en el campo de la exploración del espacio y la tercera dimensión. Es allí donde en uno de los relieves se logra superar los límites del plano el cual se abre hacia la tercera dimensión, en profundidad, pero no en el modo ilusorio del estilo barroco, sino de un modo tangible y no desconectado de la superficie. Se trata de una evolución del pensamiento de los escultores guaraníes, que del mismo modo en que despegaron los *pliegues aplanados* de sus soportes de los horcones en San Luis y otros talleres, lograron en Trinidad, ya en una etapa póstuma, hendir la superficie de sus relieves sin negar ni destruir sus planos fundadores, generacionales.

Pero antes de pasar a analizar los resultados de esa sorprendente evolución de la mentalidad y del oficio de los *santo apohára* guaraníes pasaremos revista, en el capítulo siguiente, a la obra del principal representante del estilo barroco llegado a las misiones. Para ello no es suficiente conocer el estilo barroco europeo ya que el bagaje cultural aportado por Brasanelli tuvo un desarrollo personal, en las casi cuatro décadas de su labor en un contexto americano, muy diferente al estilo europeo de su formación. El conocimiento de su aprendizaje barroco inicial y el análisis de sus cambios y profunda evolución nos permitirán juzgar las características e intensidades de aquellas, en su principio, confrontaciones, y con el tiempo, recepciones, incorporaciones y síntesis finales.

3. 5.- Las imágenes de la fachada de Concepción: obras cumbres del arte misionero

La ubicación cronológica de las imágenes de la fachada de Concepción construida por Brasanelli en el siglo XVIII, no responde a una historia lineal de la evolución de estilos tal como es desarrollada en los capítulos 2 y 3, que preceden al capítulo consagrado a las grandes obras de dicho Hermano escultor, pintor y arquitecto. Por su estilo esas imágenes debieron ser incluidas en el espacio correspondiente a las imágenes de mantos con *pliegues aplanados* del siglo XVII. Sin embargo, por la fecha de su talla deberían figurar en la segunda década del siglo XVIII, en el capítulo 4 de la reforma de Brasanelli, que es el orden que ocupan en las ilustraciones del CD. Siguiendo la metáfora del río subterráneo del estilo de los mantos de *pliegues aplanados* que aparecieron en Santa María de Fe y continuaron con las imágenes de Santiago y de Caazapá, las de Concepción se mencionarán en varias ocasiones y tendrán también su espacio en el quinto capítulo de los antecedentes de la síntesis de Trinidad.

Incluso antes de la muerte de Brasanelli en 1728 ocurrida en Santa Ana (Misiones, Argentina) comenzó ese proceso de síntesis entre el antiguo estilo de las *estatuas horcones* de *pliegues aplanados* que volvió a surgir y el nuevo estilo traído por el artista italiano. Los más claros exponentes de esa síntesis, son las imágenes del pueblo de San Luis y otras localidades riograndenses, aunque no se puede descontar su influencia en las imágenes de piedra esculpidas por artistas guaraníes para la fachada de Concepción de la Sierra.

No sabemos por qué no las esculpió el mismo autor de esa fachada y debemos intentar averiguarlo ya que no las tallaron tampoco sus discípulos que seguían sus enseñanzas o copiaban sus modelos, como ocurrió en el retablo de San Ignacio Guazú. Evidentemente algunos restos de esa fachada, como las hornacinas en forma de vénera o concha, de un estilo barroco muy definido, contrastan con las imágenes que se ubicaban en ellas y que retornan al estilo de las *estatuas horcones* del siglo XVII. Solamente algunos pliegues de paños no tan estrictamente verticales permiten reconocer que se trata de imágenes que conocieron la lección de Brasanelli, pero no la aplicaban en el espíritu barroco que caracterizaba al maestro. En efecto, esos pliegues dibujados por líneas en zigzag de las imágenes de Concepción no se apartan en ninguna ocasión de las masas cilíndricas de sus cuerpos, como lo hacen, en cambio, todas las imágenes de Brasanelli.

Vistas desde la actualidad, las imágenes de madera o de piedra esculpidas en las décadas simultáneas y posteriores a Brasanelli exigen un ojo crítico experto para reconocer su lejana inspiración, de segunda o ya de tercera generación, de un modelo del maestro desaparecido en 1728. Fue en esas décadas que se esculpieron una cantidad de imágenes que pasaron a la historia como genuinas representantes de un único “*estilo misionero*”. En realidad, se trata del último de esos estilos. Sus figuras se caracterizan por la expresión

risueña, por sus proporciones robustas y más bien abigarradas, por la peana de media esfera, transformación sufrida por las nubes brasanelianas, y por un plegado de paños que recuerda lejanamente el barroco italiano o el español, pero su diseño se mantiene sólo en la superficie sin penetrar en profundidad y comprometer el volumen de la figura al modo barroco. Es el estilo que nuestros estudios recientes identificaron como *estatuas con mantos de pliegues aplanados*.

Varias pueden ser las causas del retorno a las *estatuas horcones*, fenómeno del cual dan testimonio las cinco imágenes de la fachada de Concepción que conocemos de las seis originarias. Una de las más importantes y menos estudiadas de las causas posibles es el impacto de la crisis demográfica en la conformación y continuidad de los talleres de escultura. Los escasos sobrevivientes a la gran peste retornaron a su trabajo en condiciones muy diferentes de las de sus antecesores. Son ilustrativos los estudios sobre el impacto en las artes de la gran epidemia de la peste negra en Florencia ocurrida en 1350.¹⁵⁷ En nuestro caso, se podría asociar esos estudios al retorno del estilo arcaico de las *estatuas horcones* después de la crisis demográfica de 1730-1740. Sin embargo, si Brasanelli abandonó Concepción en 1715, o quizás ya algo antes, es poco probable que se hubiera esperado 20 años o más para reiniciar, una vez pasada la peste, el tallado de las estatuas de la fachada.

La crisis demográfica no explica por lo tanto la presencia del estilo de *estatuas horcones* en la fachada de Concepción. Debemos retomar el interrogante inicial: si Brasanelli terminó la fachada con sus seis hornacinas, sintiendo tanta predilección por su oficio de escultor, ¿por qué no talló él mismo las imágenes que debían colocarse en ellas, de las que dependía el éxito y esplendor de su obra?

Es posible que recibiera órdenes de trasladarse con urgencia a Itapúa para construir la iglesia debiendo dejar inconcluso el proyecto de las imágenes. No sería improbable que ellas se confiaran entonces a escultores guaraníes de Concepción, o a los que gozaban de mayor renombre que eran los de Loreto, Sta. María de Fe, o más probablemente de Santiago, o de San Nicolás. Nos inclinamos también por esta última alternativa ya que sabemos que los escultores nicolasistas gozaban de mucha fama ya antes de la llegada de Brasanelli. Entre varias menciones que lo afirman se encuentra la del Padre Sepp quien adquirió un retablo en ese pueblo, aunque sus cinco estatuas las adquirió por el mismo precio de 1000 táleres en Loreto:

“[...] Yo compré este altar en el pueblo de San Nicolás, donde los indios son particularmente renombrados como escultores [...]”¹⁵⁸

Cuánto aceptaron los nicolasistas la reforma barroca y cuánto persistieron en su *reko* o su modo de ser antiguo de *estatuas horcones* es difícil saberlo. Sin embargo, por el singular rol desempeñado luego en la rebelión de los Siete Pueblos, es posible asignarles una especial mentalidad o “*fundamentalismo*” que podía manifestarse también en el arte de sus *santo apohára*, como se pone en evidencia en la carta del pueblo de San Nicolás al Go-

157 Meiss, Millard: *Pintura en Florencia y Siena después de la peste negra: arte, religión y sociedad a mediados del siglo XIV*. Madrid: Alianza Forma, 1988.

158 El texto del Padre Antonio Sepp nos deja con algunas dudas ya que habla de altares de madera de cedro y retablos pintados: “Para los altares que se construirán uno tras otro de madera de cedro, ya se pintaron los retablos; el del altar mayor representa al patrono del pueblo, San Juan Bautista, en momentos que bautiza a Nuestro Señor Jesucristo en el Jordán. Algo arriba se ve el santo príncipe del cielo, arcángel Miguel, patrono del viejo pueblo, cuando arroja al orgulloso Lucifer hacia el abismo del cielo; al costado a los santos apóstoles Pedro y Pablo; abajo, junto al patrono, a San Ignacio y Francisco Javier. Uno de los altares laterales está dedicado a las tres santísimas personas, Jesús, María y José, el otro a mi santo, al milagroso San Antonio de Padua, que no se pintó con colores sin vida sino que se talló y será dorado más tarde. Yo compré este altar en el pueblo de San Nicolás, donde los indios son particularmente renombrados como escultores al precio de 1.000 táleros. Del pueblo Loreto espero recibir, al mismo precio de 1.000 táleros, cinco grandes estatuas de madera de cedro para el altar de San Antonio.” Sepp, A.: *Continuación...* op. cit., p. 257. Este texto pareciera atribuir a los nicolasistas solo la talla del retablo y a los lauretanos, la de sus cinco imágenes.

bernador Andonaegui.¹⁵⁹ Una mística profunda y muy guaraní impregnaba a este singular pueblo fundado por el Padre Roque González y su *Conquistadora* en 1626. Es muy posible entonces que los escultores de este pueblo no se consideraran solamente los más hábiles sino también los más inspirados y comunicados con los “*espíritus del Más Allá*” y, por lo tanto, los mejor preparados técnica y espiritualmente para confeccionar las imágenes que dejó sin tallar Brasanelli.¹⁶⁰

En consecuencia, la hipótesis de la intervención de los escultores nicolasistas cobra mucha fuerza y, dados los elementos de juicio que poseemos que no son solamente la cercanía del pueblo, resulta la más convincente, aunque no se puede descartar a otros, entre ellos los lauretanos.

Tendríamos que aceptar entonces que los autores de esas imágenes nunca cedieron a la seducción del estilo barroco difundido por el maestro y que sólo aceptaron adornar sus *estatuas horcones* con algunos diseños muy lineales de *pliegues aplanados* que no comprometieran la unidad volumétrica del cilindro “verdadero” y esencial.

Desde el punto de vista del barroco europeo se podría considerar esta etapa como un retroceso al pasado, ya superado por la reforma de Brasanelli. Pero la observación de las nuevas imágenes, aún las descabezadas de Concepción y de Apóstoles, lejos de señalar algún retroceso nos ofrece la gran sorpresa de un nuevo estilo que supera todas las previsiones de la lógica estilística del progreso lineal de los cánones y paradigmas de la Historia del Arte europea.

Alguien podría objetar que Brasanelli dejó los bosquejos de estas imágenes y que se debe atribuir al “*primitivismo*” guaraní la geometrización elemental de sus volúmenes. Sin embargo, no solamente la ejecución en las superficies revela la mentalidad guaraní sino también el proyecto mismo de las composiciones de las figuras. Ellas coinciden en sus túnicas de pliegues verticales y paralelos, al modo de las *estatuas horcones*, y sus mantos de pliegues muy simplificados en un estilo que denomináramos de mantos de *pliegues aplanados*, que hoy nos deslumbra por su extraña modernidad y que es profundamente guaraní.

Revisando con este nuevo enfoque las esculturas sobrevivientes de la época descubrimos, no sin sorpresa, que este estilo de la fachada de Concepción estaba bastante difundido en la época. Una de las imágenes más importantes de las misiones y la que más influyó en el último estilo de Brasanelli le pertenece, y es su mejor exponente. Nos referimos a la monumental imagen patronal de la *Virgen de Santa María de Fe* (2,40 m) cuyos lazos estilísticos con las imágenes de la fachada de Concepción son sorprendentes e indiscutibles.

No podemos pasar por alto que la tendencia a la estilización y a la geometría elemental de estas imágenes coincide extrañamente con los ideales del cubismo y del Art Decó del siglo XX. Su presencia en una época caracterizada por el estilo barroco no solamente sorprende sino que desestabiliza los conceptos académicos consagrados por las teorías de arte europeas seguidas, como muestras de modernidad y erudición, por los profesores sudamericanos actuales.

La aparición de un estilo tan diferente del que conocemos en Brasanelli exigiría una fecha en que la influencia del maestro ya se hubiera debilitado o extinguido por completo. Se supone que esa influencia perduraría más allá de su muerte en 1728, especialmente en Concepción, donde residió casi diez años después de abandonar San Borja en 1705. Según esa lógica estilística general habría que esperar por lo menos diez años para un recambio

159 Gaona, I.; Sustersic, B. D.: “Las Cartas...” op. cit.

160 Poco sabemos de los rituales seguidos en el corte de la madera o la extracción de las piedras de las canteras y de las oraciones prescriptas que acompañaban a la talla de las imágenes y a la policromía de las mismas. El gran cuidado en su conservación y traslados no se debía, como se supone, solamente a su valor representativo, simbólico, sino a su valor como objetos resultantes de procesos rituales y sagrados.

estilístico como el que revelan las imágenes de Concepción, las que no podrían ser anteriores, entonces, a 1740.

Pero si aceptamos la posibilidad de la intervención de los escultores de San Nicolás, poco permeables a la lección de Brasanelli, entonces la fecha puede retrotraerse a 1720, e incluso algo antes. Tampoco es imposible que Brasanelli tallara algunos rostros como el de la *Verónica* en una breve visita a *Concepción*. Esta intervención suya confirmaría definitivamente una fecha temprana para las imágenes de *Concepción*, la cual no podría exceder entonces el límite de 1728. Su colaboración en la obra de un artista guaraní, tallada en un estilo contrario al suyo y que él pretendía reformar, es otra muestra, quizás la más notable, de la gran apertura de su arte y de su pensamiento hacia la cultura indígena misionera local, sobre todo en su último período.

Estas reflexiones fueron escritas antes del verano de 2008-2009, en el cual las suposiciones de un estilo simultáneo a la labor de Brasanelli se convirtieron en certezas. El conocimiento de Caazapá y de San Luis fueron definitorios en ese sentido. Sin embargo, no reemplazamos estas páginas que siguen vigentes, con el exclusivo cambio de las hipótesis en certezas.

El descubrimiento de una corriente estilística que se mantuvo impermeable a la reforma barroca de Brasanelli podría cambiar totalmente nuestra visión de la cultura y el arte de las misiones. La certeza de que las imágenes de la fachada de Concepción no constituyen un hecho aislado podría cambiar nuestro panorama de la época de las grandes reformas. Pero lo más importante es que arrojaría una valiosísima luz a este último capítulo, el de las imágenes *triunfantes* y, por supuesto, también a lo que creíamos como una aparición aislada: el extraordinario conjunto de esta fachada que desestabiliza todos nuestros conocimientos sobre los estilos misioneros.

Con colaboración de Brasanelli o sin ella, se trata de las mejores imágenes esculpidas en piedra hasta entonces en las misiones, lo cual exige un examen detenido de cada una que será llevado a cabo a continuación. Ellas impactaron también a Adolfo Bourgoing que trajo las tres menos deterioradas en 1890 al Museo de La Plata. De allí fueron cedidas al Museo de Luján en su inauguración en 1925, donde permanecen hasta la actualidad.¹⁶¹

Las inscripciones del Museo señalan a Concepción, a Apóstoles y a Mártires como sus lugares de procedencia, pero es indudable, por su estilo y tamaño, que todas provienen de Concepción, habiendo sido trasladadas algunas a Apóstoles y a Mártires después de 1882, cuando fue demolida la fachada que hasta entonces las reunía. Las tres que se guardan actualmente en Luján fueron elegidas, sin duda, porque tienen sus cabezas enteras o recuperables. La mejor conservada, especialmente su rostro, es la que corresponde a la supuesta *Santa Verónica*, según la inscripción del museo.

Las pequeñas diferencias de tamaño entre las cinco imágenes conocidas podrían deberse a una corrección óptica de las ubicadas en nichos más altos para que se vieran iguales desde el suelo.

Como fueron bajadas de sus nichos con lazos, las ubicadas a mayor altura son las que presumiblemente sufrieron mayores impactos y roturas. Ellas son la *Inmaculada* que hoy se guarda en el patio de una casa de Concepción, y la estatua que está delante del templo de Apóstoles, ambas descabezadas. De las tres restantes la *Verónica* (1,50 m), que según su placa correspondiente procede de Mártires, es, como ya fuera señalado, la que luce el rostro mejor conservado de las cinco, aunque carece de ambas manos con sus atributos que per-

¹⁶¹ Auletta, Estela; Serventi, María Cristina: "Proyecto de catalogación de los fondos misioneros en museos de la República Argentina: el caso del conjunto de tallas del Complejo Museográfico 'Enrique Udaondo' (Luján, Buenos Aires)", en: *II Congreso Internacional Europa y América Museos, Archivos y Bibliotecas para la Historia de las Ciencias. Milenio y Memoria*. Buenos Aires, 2005. Versión digital.

mitirían un reconocimiento iconográfico más seguro. De las dos restantes, una corresponde a *Santa Bárbara* (1,70 m), aunque la placa del museo dice: *Santísima Virgen*, procedente de Concepción, con el rostro reconstruido con fragmentos. La otra, que representa a *San José con el Niño Jesús en brazos* (1,62 m), es quizás la mejor conservada en su conjunto y según la inscripción del museo también proviene de Apóstoles.

La Inmaculada sin cabeza de Concepción

Por sus brazos cruzados sobre el pecho, por el tratamiento de los cabellos que se esparcen sobre la espalda y los hombros, se trata evidentemente de una *Inmaculada* guaraní, sin velo en la cabeza, **fig. 134**.

De las cinco imágenes es la que más se acerca a la tipología de las *estatuas horcones* en su etapa de *mantos con pliegues aplanados* cuyo paradigma lo constituye la imagen patronal de *Ntra. Señora de Fe*.

Como en su modelo, la túnica corresponde a los pliegues verticales de todas las *estatuas horcones*. El manto, en cambio, dibuja en sus bordes algunos pliegues oblicuos que no se conocen en aquéllas y que deben ser atribuidos a ese estilo especial que probablemente proviene de los escultores nicolasistas. Por su fuste cilíndrico ella enfatiza su continuidad con el estilo del siglo XVII de las *estatuas horcones* que no aceptaron la reforma, sino con algunas mínimas concesiones.

Es muy probable que el material, la piedra itaquí, haya favorecido esta exigencia de formas esenciales, cuyo primer esbozo fue una columna enriquecida con grafismos poco profundos que no comprometieron la unidad geométrica del cilindro con que se inició dicho proceso escultórico. La calidad del trabajo de talla de las manos superpuestas hacen mayor aún el pesar por la pérdida de la cabeza que sería, sin dudas, de exquisita sensibilidad, igual o mayor aún que la notable cabeza de la *Verónica* de Luján que pertenecía a la misma fachada. En el capítulo 13. 1, “*Un viaje a Concepción de la Sierra en busca de restos jesuíticos*”, volveremos a referirnos a esta imagen y a las circunstancias de nuestro encuentro con ella.

La imagen sin cabeza de Apóstoles

El estado de la imagen nos permite deducir que se trata de una figura masculina de alguno de los dos apóstoles, Pedro o Pablo, que después de la destrucción de la fachada de Concepción fue llevada al pueblo cercano de Apóstoles, **fig. 135**. No se la ubicó en el templo sino delante del mismo, por tratarse de un simple resto sin cabeza. Su imagen compañera, muy probablemente, haya sido la sexta estatua faltante, que de no haberse roto excesivamente habría sido llevada también a Apóstoles, para completar a los dos santos patronos de la localidad. No podemos asegurar que provenga de la misma mano que la *Inmaculada* antes descrita. Por la mayor profundización del trazado de los pliegues podríamos conjeturar que otro fue su autor. A pesar de esa diferente autoría, ambas imágenes así como las tres restantes se inscriben en comunes características estilísticas, las de las *estatuas horcones* del siglo XVII, remozadas con una mayor riqueza y variedad en el plegado de los paños y en este caso con un mayor relieve de los mismos.

Se trata más bien de un bajorrelieve con efecto gráfico de profundas sombras que dibujen un trazado lineal muy claro e interesante sobre el volumen macizo de la roca asperón que representa al santo. Esa red de líneas verticales y oblicuas culminaba en la cabeza, ahora faltante, como el vértice de una pirámide que recoge el impulso ascendente de un sistema de variadas soluciones y de notable y atrayente equilibrio visual. Esas líneas de profundas

sombras son en su mayoría rectas, aunque no falta alguna suave curva que parece recoger, como en un gran paréntesis que simula un regazo, las oraciones que por medio de estas imágenes enviaba el pueblo guaraní a sus protectores celestiales.

En el museo de Santa María de Fe, Misiones, Paraguay se descubren dos estatuas, que si no fueran de madera policromada, se podría pensar que provienen de Concepción del mismo tallista que esculpió en piedra esta imagen de Apóstoles. Se trata de un *San Juan* y una *Virgen Dolorosa*, sin duda de un *Calvario*, que permiten constatar la gran difusión que tuvo el estilo de los *pliegues aplanados* en la época de la construcción de la gran fachada de Concepción, alrededor del año 1710. (Ver CD adjunto)

La Santa Verónica de Luján

Como la imagen que llamamos *Santa Verónica* solamente perdió las dos manos, es posible analizar bien su figura, la composición de sus ropajes y sobre todo su excepcional cabeza, **figs. 136 y 137**. El efecto visual del conjunto es impactante. Consta de un cuerpo que cuanto más cerca se encuentra del suelo más macizo se vuelve; tiene tallado ropajes totalmente geometrizados y una túnica de pliegues paralelos y verticales como los de las *estatuas horcones*. Todos los pliegues convergen hacia el vértice constituido por una cabeza y rostro que en su delicada estilización evoca la perfección anatómica de un bello rostro que dirige sus absortos ojos al cielo. Recuerda en ese gesto a la imagen que suponemos fue la patrona de Concepción y que hoy se guarda en el Museo de San Roque en Corrientes.

Esta notable combinación de geometría y fidelidad a la naturaleza como se observa en esta imagen, recuerda algunas esculturas románicas o góticas donde la geometrización general se combina de manera sabia con algunos detalles del cuerpo y rostro tratados en forma más realista. Esa sabiduría compositiva puede despertar la duda de si ambas habilidades, la de estilizar y geometrizar y la de evocar con fidelidad el rostro humano –los párpados de los ojos, los labios y la boca y sobre todo la estructura del rostro, frente, mejillas, mentón y cabello con una ligera papada–, provienen de un solo escultor o de dos diferentes. Podríamos pensar que el cuerpo tallado por un guaraní fue terminado con la cabeza realizada por un escultor europeo con buena formación como la que tenía el Hno. Brasanelli. También debemos tener en cuenta la posibilidad de que el escultor guaraní siguiera fielmente el modelo de su Santa Patrona con querubines, tallada en madera por el escultor lombardo. Una demostración de la capacidad de los tallistas guaraníes es la pequeña *Concepción “doméstica”* de Gobernador Virasoro, que copia y corrige la *Concepción* de Brasanelli y que exhibe una notable cabeza y rostro e incluye la típica papada y cuello especial de su modelo, **figs. 126-128**.

En realidad, esa combinación de lo guaraní y lo europeo, que descubre buena parte del arte misionero, es a veces muy evidente, a veces contrastante y en otras ocasiones sólo perceptible a un ojo experto. Pero en esta ocasión de las imágenes de Concepción y en particular de la que nos ocupamos, esa síntesis alcanza uno de los resultados más felices del arte misionero. Estos logros presuponen un clima social y espiritual del que los artistas pocas veces gozaron en la Historia. Sólo así pudo surgir ésta y las demás esculturas y la fachada misma de Concepción. Podríamos aplicarle los términos descritos para la realización del primer retablo misionero del Padre Vicente Badía. Se dijo entonces que ese retablo surgía con *“ingenio y afecto”* los que sin duda amalgamaban en una creación unitaria las posibles diferencias culturales de sus autores.

El perfil de esta cabeza coincide con varios rostros atribuidos al mismo escultor jesuita autor de la fachada, **fig. 137**. Entre los más cercanos está el de la *Inmaculada con serpiente y esqueleto* de Santa María de Fe de Fe (de 1693?) o también, como ya fue señalado, la misma

imagen de la Santa Patrona que hoy se halla en San Roque de la Provincia de Corrientes. Es posible que, de tratarse de un tallista guaraní, éste se hubiera inspirado en ella. Pero en este caso son demasiadas las coincidencias ya que también se asemeja mucho al perfil de la *Santa Bárbara* del Museo de Santa María de Fe y del *Ángel* del Museo Julio Castillos de Porto Alegre (ver CD adjunto). Sin lugar a dudas, se trata de obras del mismo autor, el Hermano Brasanelli, pero de períodos diferentes. En este caso la coincidencia es mayor con la imagen titular de Concepción, ahora en San Roque, lo que permitiría fecharla a fines del período de Concepción, o sea alrededor de 1715. También es posible que Brasanelli viajara a Concepción desde San Ignacio Miní o Santa Ana entre los años 1723 y 1728. La imagen también pudo haber sido trasladada hasta el Paraná en un carro para que el maestro, cruzando el río, pudiera modelar el rostro. Las diferentes hipótesis coinciden en un solo aspecto: el cuerpo de la *Santa Verónica* procede de mano guaraní, mientras su cabeza es de Brasanelli. La combinación entre ambas tallas no puede ser más feliz como podemos admirarlo en esta imagen de Concepción, hoy en el Museo de Luján.

El San José con el Niño Jesús del Museo de Luján

Si la *Verónica* es la escultura que mejor ha logrado conservar la cabeza, el *San José con el Niño*, a pesar de cierto deterioro en ambas cabezas, es la imagen que resuelve con mayor felicidad su compleja composición, **fig. 139**. De su caída del nicho y roturas son prueba el cemento con que se pegaron y consolidaron ambas cabezas. En el cuello del *Niño* las huellas de esta operación son más visibles.

Por el tratamiento del rostro, de las manos y de los pliegues del manto, la *Santa Ana* del Museo de La Plata, **fig 244**, mencionada y reproducida por León Pagano pudo provenir del mismo escultor, o al menos del mismo taller que esta imagen de San José.

Podemos considerarnos afortunados de que cinco estatuas de la iglesia jesuítica de Concepción se hayan salvado y de que entre ellas, en buen estado de conservación, figure el *San José con el Niño*. La importancia de esta imagen recién se comprende plenamente si la comparamos con el *San José con el Niño Jesús* de Brasanelli de Santa María de Fe (Paraguay), **fig. 170**.

La diferencia entre el estilo barroco muy personal del escultor lombardo, y el estilo misionero de Concepción resalta sobre todo en el análisis de ambos *Niño Jesús*. La composición mesurada y de reposo del Niño de Luján no puede ser más opuesta al contorsionado y exultante Niño de Santa María de Fe. En ambos casos se busca contrastar la actitud infantil de la figura menor con la solemnidad y madurez de la mayor, pero por medios muy diferentes, y en lenguajes muy distintos. Aunque se trate de dos imágenes realmente notables, la tallada en el rústico asperón ofrece tantos detalles de delicada sensibilidad que debemos concluir que si la imagen de Brasanelli impresiona por su habilísimo modelado y extremo barroquismo, la de Luján nos conmueve y conquista con sus finezas y enternecedora sensibilidad. Es entonces que podemos aventurarnos a pensar que el rostro concentrado del *San José* de Luján esconde una expresión sublimada de oculta tragedia. Sobre el virtual altar de su brazo derecho, señalado por una suave tela que en su caída dibuja un llamativo zigzag, se sienta la futura víctima que morirá en su empresa redentora. Que los guaraníes de San Nicolás tenían especial conciencia de ese destino lo prueba la carta que ellos enviaron a Andonaegui en 1753.¹⁶² La conciencia de esta tremenda realidad se dibuja en el rostro y en el gesto solemne de quién debía proveer el alimento y la seguridad física del Niño divino hasta el tiempo de su misión anunciada por los profetas.

¹⁶² Gaona, I.; Sustersic, B. D.: "Las Cartas..." op. cit.

Si el *contraposto* del Niño Jesús con el San José en la obra de Brasanelli, **fig. 170**, se caracteriza por un contraste psicológico, dicha oposición alcanza, en la imagen de Luján, niveles que rozan lo sublime. Ellas se fundamentan en el despliegue de múltiples recursos del artista barroco y en la economía de medios plásticos del artista guaraní. La interesante combinación de los grandes pliegues verticales y los zigzagueantes bordes de mantos y simples grafismos otorgan una sólida estructura visual al bloque tallado en la piedra arenisca. El abrazo del Niño al hombro y espalda de San José logra una fusión plástica y emocional de ambos que no encuentra frecuente equivalencia en las artes visuales, **fig. 140**. La simplicidad de los trazos del cincel, que definen los volúmenes esenciales, subraya el significado de ese gesto más allá de lo que lo lograría una definición detallada y realista. Se trata, sin duda, de una obra muy significativa, no solamente de la plástica misionera, sino del Arte universal. Lamentablemente, las sucesivas limpiezas, como la de 2008, van cambiando las expresiones de los rostros, lo que es particularmente visible en la boca y el labio inferior del Niño Jesús.

Para concluir este análisis podemos preguntarnos si el escultor guaraní llegó a conocer la obra maestra del escultor europeo. La respuesta es posiblemente positiva pues de lo contrario no habría acentuado tanto la entrega y mansedumbre de su Niño, como una velada desaprobación de la excesiva gestualidad barroca del divino Infante del Museo de Santa María de Fe.

Si bien se trata de conjeturas, la acentuada oposición de una y otra figura infantil difícilmente tenga una lectura diferente.¹⁶³

La imagen golpeada y mutilada de Santa Bárbara del Museo de Luján

De las cinco imágenes que conocemos de Concepción, la *Santa Bárbara* es la que muestra mayores roturas, **fig. 138**. Podemos suponer, por lo tanto, que es la que cayó desde mayor altura. Su dimensión, de 1,72 m, es algo mayor que la de *San José*, de 1,62 m, y la de la *Verónica*, de 1,50 m. Las diferencias de tamaño, alrededor de 10 cm, que suponemos corresponden a la corrección de las distancias con respecto al espectador, coinciden con las mayores roturas, efecto de los golpes por las caídas de una altura superior. En cambio, el tamaño menor de la última indicaría su ubicación más baja y más cercana al espectador. También las menores roturas de la *Verónica* confirmarían un impacto menos fuerte que el sufrido por el *San José* y, sobre todo, por la *Santa Bárbara*, que tiene muchas grietas, además de faltarle el rostro, que fue reconstruido, y el brazo y hombro izquierdos totalmente faltantes que indican un impacto más violento.

Entre las cinco imágenes que, con mucho fundamento, suponemos de la fachada de Concepción, la *Santa Bárbara* introduce la nota diferente, festiva y mundana. Es para ser contemplada con ojos curiosos que admiren la riqueza, el rango social, la belleza física, los adornos, el brillo y el color.

Podemos preguntarnos ¿cuál era la función de una figura tan profana, vestida con ropa contemporánea renacentista-barroca entre todas las demás de la fachada que llevan ropajes antiguos, túnicas con pesados y humildes mantos apropiados para figuras espirituales como Cristo, la Virgen y los Santos?

Esa cortesana, en su estado actual, no parece guardar ninguna relación con los demás santos. Además los guaraníes tampoco podrían reconocer su extraño atuendo como para interpretar su significado en esa fachada, para lo cual le falta actualmente un elemento esencial. En realidad le falta la torre y la palma, ambos atributos de su martirio.

Estos símbolos se perdieron cuando la imagen fue arrancada de su nicho con el lazo e impulsada por la terrible fuerza de la gravedad hasta chocar contra los duros peldaños de

¹⁶³ Estos comentarios fueron escritos en enero de 2009. Hoy creo que pudo ocurrir al revés, que fue Brasanelli el que se inspiró en el San José de Concepción, acentuando el *contraposto* en el lenguaje retórico barroco del que disponía.

la escalinata del templo. La masa de piedra del largo cabello y grueso y pesado velo reforzó el cuello y la cabeza para no partirse en la caída. Pero el golpe fue fatal para el rostro que tuvo que soportar todo el impacto de la escultura contra el suelo. El que se ve actualmente se halla reconstruido con fragmentos y argamasa roja.

El mismo golpe le arrancó el brazo izquierdo a partir del hombro, la torre y la palma del martirio dejando a la vista la rústica textura del corazón de la piedra itaquí. También desapareció la mano derecha con su atributo que pudo ser una copa como la que tiene la *Santa Bárbara* de Brasanelli en Santa María de Fe. El rostro destrozado no muestra ya a la joven y bella mujer que suele caracterizar a esta santa. A pesar de tantos destrozos todavía se puede apreciar la elegante pose de la figura y su notable atuendo. Sobresale la falda con interesantes y ordenados pliegues que dibujan bellos arabescos en su encuentro con el borde recto de la peana enmarcando armoniosamente los pies descalzos de la santa. Esa organización rítmica del extremo inferior de la imagen encuentra inesperada correspondencia con las ondas rítmicas del largo cabello y del velo que cubre la cabeza.

Llama la atención que el escultor de esta *Santa Bárbara* no siguiera el modelo de la misma santa tallada en madera por Brasanelli en Santa María de Fe, cercana al Tebicuary.

Quizás esa imagen todavía no había sido tallada, o quizás los escultores guaraníes prefirieron elegir otra *Santa Bárbara* entre los numerosos modelos que les ofrecían los grabados flamencos, que sabemos eran traídos para guía de los artistas.

¿Cuáles fueron los cambios introducidos a esos modelos europeos? Es difícil asegurarlo pero se puede suponer que fueron acentuados todos aquellos elementos con los que el escultor guaraní podía crear o enfatizar los juegos rítmicos de su composición.

Nos referimos a las ondas espiraladas de sus cabellos y a los diferentes pliegues de la vestimenta entre los que se destacan los arabescos rítmicos ya mencionados de los pliegues del borde inferior de su rica túnica. Todos esos variados elementos visuales-musicales enriquecían el conjunto de las seis estatuas que adornaban originalmente la fachada de Concepción. Ellas atraían y congregaban a los guaraníes del pueblo hasta que fueron arrancadas de sus nichos. Como los vecinos seguían congregándose en el lugar se decidió destruir ese monumento en 1882.

Si hay decisiones difíciles de comprender por la extrema barbarie que implican, el incendio del templo por las tropas de Chagas es una de ellas. Pero la orden de destruir la fachada salvada del incendio excede a aquélla. La primera fue un suceso que formó parte de las acciones ofensivas-bélicas del Imperio del Brasil contra la nación guaraní que luchaba por su territorio y su supervivencia. En cambio, la demolición fue para afirmar un concepto de cultura del siglo XIX que se consideraba libertario en teoría y en la práctica ejercía la mayor intolerancia y discriminación hacia la población misionera-guaraní. Lo llamativo es la máscara de cruzada civilizadora y libertaria aplicada a tan inhumanas y salvajes acciones.¹⁶⁴

Esa cultura de la hipocresía y la violencia culminó en el apocalíptico siglo XX a pesar de que por ese tiempo Dostoievsky profetizaba que solamente *“la belleza salvará al mundo”*. Sobre ese principio, ya mucho antes de ser proclamado, se había edificado con todo éxito, en base a la práctica de las artes y la música, el estado y la sociedad de las misiones.

¹⁶⁴ Gombrich, E. H.: *Ideales e ídolos. Ensayos sobre los valores en la historia y el arte*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1981, pp. 27 y 28. Gombrich, en su credo que él mismo califica de “tendencioso, subjetivo y selectivo” de su Civilización Occidental, nacida en Grecia, etc., etc. llega al tiempo de estos acontecimientos que él considera de una época cuando “los ideales del racionalismo y la tolerancia se esparcían por el continente” (p. 28). Dicha tolerancia no solamente conoció las escenas de destrucción que acabamos de describir. En Europa practicó el expediente de la guillotina y las matanzas de la Vendôme en la Revolución Francesa, los incalculables genocidios de la revolución soviética, hasta culminar esta tendencia de “racionalismo y tolerancia” en las cámaras de gas ideadas por los nazis en el siglo XX y después en las matanzas de la revolución cultural de Mao Tse-Tung, las de los purificadores de las ciudades de Vietcong, etc., etc.

La nueva cultura de la *"Ilustración"* se empeñó en el intento de borrar y demoler hasta la última piedra todo vestigio de esa experiencia social que proclamaba, durante un período de un siglo y medio de duración, la plena vigencia y éxito social y cultural de esa república basada en el ejercicio y la vivencia de las artes.

LA IRRUPCIÓN DE LA REFORMA BARROCA Y SUS NUEVOS ESTILOS

ÉXITOS Y FRACASOS DE LAS REFORMAS DEL HERMANO JOSÉ BRASANELLI (1691-1730)

En los capítulos precedentes hemos podido comprobar que las imágenes misioneras no fueron un simple ornato de las iglesias, sino que tuvieron una intervención directa y decisiva en los sucesos históricos de esa época fundacional del siglo XVII. La descripción y el análisis de esa realidad han permitido escribir los primeros capítulos de una Historia del Arte de las Misiones muy diferente a la Historia del Arte escrita en Europa desde Vasari hasta nuestros días.

Tanto Brasanelli como otros reformadores que llegaban de Europa ignoraban ese compromiso de las imágenes con la *conquista espiritual* y las fundaciones de los pueblos. Para ellos existían solamente las cuestiones estéticas y estilísticas del arte moderno barroco con total prescindencia de las funciones *payé* del arte misionero.

Cuando, a partir de 1691 el Hermano José Brasanelli equipó los retablos misioneros con columnas salomónicas e imágenes de estilo barroco italiano, surgió un arte nuevo que pretendía implantar una revolución cultural en la sociedad de los treinta pueblos guaraníes. Aunque influyó en las artes misioneras, no siempre logró el éxito esperado. Ya antes de su muerte volvió a resurgir el estilo tradicional afianzado por la incorporación de algunos elementos barrocos y la experiencia de la enseñanza de Brasanelli. El triunfo de ese nuevo estilo se proclamó en diversas obras entre las que se destacan los frisos de Trinidad tallados durante los últimos tres años que precedieron a la expulsión de los jesuitas.

Del mismo modo en que lo hicimos en los capítulos precedentes, trataremos de situar los sucesos protagonizados por las imágenes en un contexto histórico más amplio que permita comprender en forma integral lo sucedido en la Provincia Paraquaria desde la batalla de Mbororé hasta la crisis de la década de 1730.

A partir de 1641, año de la victoria sobre los bandeirantes, las misiones guaraníes experimentaron un constante crecimiento y expansión hasta 1732.

Dos sucesos coincidentes marcan una partición en dos etapas de esos casi cien años. Uno es la llegada de la expedición de 1691 compuesta en un 50% por religiosos centroeuropeos, que aportaron notables reformas a la vida y a la cultura misioneras. Esas reformas no comprometieron solamente el estilo de las imágenes sino también la arquitectura tradicional con la introducción de elementos barrocos como la cúpula y la fachada en las iglesias *og'jekutú* tradicionales; la reforma también se dio en la música y en los instrumentos musicales y en otros aspectos, algunos más sutiles, como fue la prioridad otorgada a la modernización, entendida por algunos misioneros como europeización de toda la vida misionera. Fue un período de grandes logros, sobre todo en lo cultural, tecnológico y militar. Uno de los mayores exponentes de esos logros culturales fue la creación de la imprenta misionera que funcionó exitosamente en ese momento. Los intentos de unir las misiones guaraníes con las de los chiquitos por el río Paraguay fracasaron debido a la oposición de los belicosos payaguás, pero fueron exitosas las campañas contra los portugueses de Colonia y contra los charrúas, guenoas y minuanos confederados. Sin embargo, esos logros fueron seguidos por una gran crisis que puso en peligro la existencia misma de las misiones y sobre la que los

historiadores formulan variadas hipótesis sin ponerse totalmente de acuerdo.¹⁶⁵ Se puede adjudicar a esas brillantes empresas y voluntariosa europeización no poca responsabilidad en esa crisis que parecía imprevisible y que se abatió sobre las misiones en la cuarta década del siglo XVIII.

El otro suceso trascendental fue la fundación de unas misiones nuevas que tendrían un desarrollo extraordinario en la región de Tarija y Santa Cruz de la Sierra. Esa especie de colonia y expansión de las misiones guaraníes se produjo en un momento clave de la historia de la Provincia del Paraguay. A esas misiones nuevas llamadas de los indios Chiquitos o *La Chiquitania* confluyó toda la cultura elaborada entre los guaraníes en el siglo XVII: el sabio urbanismo, la elaborada arquitectura, la escultura, la música, etc., etc. Los pueblos chiquitanos, de notables talentos, recibieron esos grandes aportes cultivándolos y desarrollándolos en forma independiente, sin los cambios y las reformas que se aplicaron en el siglo XVIII entre los pueblos de guaraníes. Puede ser que no los conocieran, pero más probablemente tomaron el partido de los tradicionalistas, contrarios a las reformas de los cruceros y cúpulas de Brasanelli, y de las bóvedas de Prímoli. Fue así que en varios aspectos el legado de la cultura del siglo XVII fue conservado por los pueblos chiquitanos adonde no llegaron arquitectos barrocos formados en Europa, como Brasanelli, Prímoli y Forcada para introducir reformas, que tuvieron a veces consecuencias no muy felices, como fue el caso de las bóvedas de Prímoli. El Padre suizo Martín Schmid (1694-1772) se conformó con introducir alguna decoración barroca de su tierra pero respetó, con muy buen criterio, la tipología *og' jekutú* elaborada durante el siglo XVII en las misiones de guaraníes, que encontró ya instalada con mucho éxito y aceptación en la Chiquitania. A pesar de ello, del mismo modo en que lo hiciera el Padre Sepp, probablemente por motivos didácticos en la correspondencia enviada a su patria se atribuyó la invención de todos los sistemas y tipologías de esos templos, que él heredó y no inventó en absoluto.

Mientras en las misiones de guaraníes, durante las últimas décadas antes de la expulsión, los jesuitas se dividieron entre tradicionalistas y renovadores, embarcándose los últimos en importantes reformas (algunas poco afortunadas desde el punto de vista de la solidez y perdurabilidad), los constructores chiquitanos se consagraron a desarrollar y consolidar el legado del siglo XVII recibido de las misiones guaraníes. Este legado, o tradición, con algunos ajustes y adaptaciones permitió a los templos chiquitanos, además de su aislamiento, sobrevivir hasta la actualidad y lograr, con las restauraciones de Hans Roth mediante, acceder al gran renacimiento de la cultura misional en los festivales de música religiosa renacentista y barroca de fines del siglo XX y comienzos del XXI.

4. 1.- Una nueva guerra de imágenes: el estilo barroco contra las imágenes “payé” guaraníes

Desde 1641, año de la batalla de Mbororé, hasta 1691, fecha de la llegada de los misioneros reformadores, Antonio Sepp y José Brasanelli, habían pasado 50 años. Antes de su llegada y con el estímulo del arte ibérico, se desarrolló una original escuela de imaginería autóctona que floreció en todos los pueblos de las misiones.

Tanto el Hermano Brasanelli, como la mayoría de los integrantes de la expedición llegada al Río de la Plata en 1691 eran representantes de la triunfante Europa Barroca y venían con la idea de instalar la cultura y el estilo barrocos en América. La llegada de dichos jesuitas centroeuropeos inició una etapa de cambios o, según lo describía el Padre Antonio Sepp, de grandes reformas:

¹⁶⁵ Maeder, Ernesto J. A.: “Del esplendor a la crisis. Las misiones de guaraníes entre 1734 y 1744”, en: *IX Jornadas Internacionales sobre las Misiones Jesuíticas*. San Pablo, 2002. En CD.

*"[...] estoy ahora empeñado en reformar aquí la música vocal e instrumental según los métodos alemanes y romanos [...]. Es de saber que antes de mi llegada, ellos no sabían nada de la partitura del órgano, del bajo sostenido, del bajo cantado [...], nada de música a dos, tres o cuatro voces. Según he oído, no se sabía nada de esto en Sevilla o Cádiz. Sus notas son notas enteras o medias, de coral. En Alemania se vende esa música para fabricar cartón."*¹⁶⁶

Uno de los relatos más valiosos del Padre Sepp es el de la fundación del pueblo nuevo, San Juan Bautista, con la población excedente de San Miguel. Es notable y significativo que los jesuitas evitaran el surgimiento de una gran urbe al modo europeo, con varias plazas e iglesias, y que conservaran el ideal de las *tekoha* guaraníes, de un solo centro-plaza ceremonial, el que no permitía una expansión ilimitada.

La elección del lugar, los repartos de las tierras cultivables, la traza urbanística, la construcción de las viviendas de los indios y del templo son, por primera vez, descritos minuciosamente por la ágil pluma del Padre Antonio Sepp.

La forma del relato es una autobiografía, lo cual lo hace más interesante y didáctico, sobre todo para sus lectores europeos, pero también da lugar a erróneas interpretaciones. El Padre nos deja con la falsa impresión de que todas las decisiones adoptadas son fruto de su ingenio e inventiva cuando en realidad se trata de sistemas ya establecidos que llevaron casi un siglo desarrollar y perfeccionar. Esos sistemas no son, por lo tanto, el resultado de una cultura urbanística fundacional traída por el Padre de su Europa natal, sino la confluencia de dos sistemas, el de la cuadrícula colonial española y la peculiar organización de las *tekoha* o aldeas indígenas. Estas aldeas consistían en casas largas que rodeaban un espacio vacío central, que coincidía con la plaza de armas española. Se cumplió así con lo dispuesto por el primer Provincial, el Padre Diego Torres, quien después de recomendar seguir la cuadrícula europea terminaba aceptando que se obrara *"como gustaren los indios"*.

No sabemos si el Padre Sepp conocía esta larga historia, pero es absolutamente seguro que sus resultados le fueron transmitidos a través de cuidadosas instrucciones, de lo cual se sigue la semejanza, no igualdad absoluta, de todas las trazas urbanísticas misioneras. Si cada Padre fundador hubiera procedido de acuerdo a su voluntad e ingenio, como lo da a entender en sus cartas el Padre Sepp, cada pueblo habría sido muy distinto del otro, a diferencia de lo que ocurría en la realidad.

Acompaña ese afán reformista muchas veces una, no ocultada, desvalorización de la cultura local misionera precedente, que se consideraba antigua *"como el arca de Noé"*.

*"Es de saber que antes de mi llegada [...] todo estaba hecho aún a la manera antigua, como el Antiguo Testamento y el Arca de Noé, pese a que debería ser moderno, porque no tenemos nada mejor que la nueva música."*¹⁶⁷

Aunque no contamos con escritos parecidos del Hno. Brasanelli podemos creer que él pensaba del mismo modo: que no existía nada mejor que la nueva arquitectura y escultura barrocas que triunfaban en toda Europa en ese siglo. Para ello había que reformar las tradicionales iglesias de madera misioneras y dotarlas de crucero y cúpula, lo cual se logró aplicando el modelo de cúpula de la iglesia de la Compañía de Córdoba, que de afuera parecía una pequeña torre cuadrada y contenía en su interior una cúpula semiesférica. Esa

¹⁶⁶ Leonhardt, Carlos: "La Música y el Teatro en el tiempo de los antiguos Jesuitas del Paraguay", en: "Estudios". Buenos Aires, febrero de 1924. Citado por Furlong, Guillermo, S. J.: *Músicos argentinos durante la dominación hispánica*. Buenos Aires: Huarpes, 1944, pp. 77-79.

¹⁶⁷ Sepp, Antonio, S. J.: *Relación de viaje a las misiones jesuíticas*. Buenos Aires: EUDEBA, 1971, p. 203.

reforma tuvo notable éxito y ya no se construiría ninguna iglesia con techo simple a dos aguas sin cúpula, o *media naranja*. Pero era impensable, desde el punto de vista urbanístico y arquitectónico, una moderna iglesia sin una impactante fachada barroca, lo que tropezaba con la institución misionera, el característico y tradicional pórtico o “*punilla*”, que tenía diversas y muy importantes funciones. Los defensores del pórtico ofrecieron mucha resistencia a la supresión de esa estructura. En este capítulo se relatarán los éxitos y fracasos de dichas reformas y el origen y desarrollo de largas y encarnizadas polémicas.

Las fuentes documentales para situar en el espacio y en el tiempo las obras de Brasanelli

En las artes plásticas (arquitectura, escultura y pintura) las obras de Brasanelli produjeron una reforma parecida a la que llevó a cabo el Padre Antonio Sepp en la música. No tenemos documentos escritos por Brasanelli pero las órdenes del Provincial Luis de la Roca nos permiten conocer algunas reformas en las ornamentaciones de las iglesias en las cuales seguramente no estuvo ajeno el Hermano escultor:

*“Memorial del Provincial Luis de la Roca en la visita del 24 de agosto de 1712 para esta doctrina de la Candelaria. [...] 5º Y consintiendo los indios, se quitaran las estatuas que están en la iglesia por las paredes, y quedará la pared rasa y limpia.”*¹⁶⁸

Sin duda, la condición del consentimiento de los indios sorprenderá a muchos investigadores cuyas construcciones ideológicas sobre las misiones se basan en la suposición de un autoritarismo e inflexibilidad de las estructuras de poder de la Compañía de Jesús. Ellos se olvidan con demasiada frecuencia de que en el principio mismo de las fundaciones las instrucciones del Padre Diego de Torres recalcaban el mismo fundamento del protagonismo de los indios en las principales decisiones: “*el pueblo se trace al modo de los del Perú, o como más gustaren los indios.*”¹⁶⁹ Ahora bien, parece que los indios no dieron ese consenso ni al cura párroco ni al Padre Provincial porque en el inventario de 1768, en la Iglesia de Nuestra Señora de Candelaria, además de los cinco altares con sus estatuas correspondientes, había “*catorze Estatuas grandes que estan en el cuerpo de la Iglesia*”.¹⁷⁰

La otra conclusión muy importante es la de saber que las paredes de la iglesia estaban abarrotadas de imágenes, sin duda *estatuas horcones*, duras y tiesas más allá de lo tolerable para el buen gusto barroco del Padre Provincial. Sin embargo él debía esperar el *consentimiento* de los feligreses guaraníes para poder retirar esas estatuas de las paredes de la principal iglesia de las misiones pero ese *consentimiento* finalmente le fue denegado.

Al visitar el pueblo de San Luis, dos años más tarde, en 1714, dispuso que “*en las capillas que están en la Plaza, tan contra todo arte y desordenadas, se irá con suave disimulo quitando o deshaciendo todo lo sobrepuesto de molduras*”.¹⁷¹

En el pueblo de San Juan Bautista ordenó: “*se recogerá el cuadro que está en el refectorio y en su lugar se pondrá otro decente*”.¹⁷²

168 AGN. Leg. Compañía de Jesús (1703-1722), 6-9-5.

169 “[...] *el pueblo se trace al modo de los del Perú, o como más gustaren los indios [...] con sus calles y cuadras, dando una cuadra a cada cuatro indios, un solar a cada uno, y que cada casa tenga su huertezuela [...]*”. Real Academia de la Historia. Madrid. Colección Mata Linares. Tomo XI. **Gutiérrez, R.**: *Evolución Urbanística...* op. cit. Ver también: **Hernández, Pablo**: *Organización Social de las Doctrinas Guaraníes de la Compañía de Jesús*, 2 T. Barcelona: G. Gili, 1913, t. I, p. 381.

170 AGN. Testimonio de los autos de Inventarios Extrañamiento y ocupación de temporalidades de los Regulares de la comp^a del Pueblo de Nra Sra. de Candelaria. Candelaria 1768. N° 13.

171 **Furlong, G.**: *Historia Social y Cultural del Río de la Plata...* op. cit., p. 312.

172 **Ibidem**.

Al visitar el pueblo de Santiago escribió en su memorial:

“procúrense unas estatuas de San Javier y de San Borja, para el Altar Mayor porque las que están ahora no son decentes. Lo mismo se diga de las estatuas de la Capilla de las Ánimas”.¹⁷³

Diez años más tarde no había perdido ímpetu el afán reformista del Provincial. En el memorial ya citado del 6 de abril de 1724 dejaba ordenado para Santa Ana:

“La torre nueva, para la que dejo licencia, se hará bajo la dirección del Hermano José Brasanelli [...]. Para el altar mayor se hará otro retablo que ideará el Hno. Brasanelli; y el que ahora sirve se empleará en otro nicho”.¹⁷⁴

El Padre no mandaba desarmar el retablo y repartir las imágenes por capillas secundarias sino trasladarlos a otro nicho (altar) del mismo templo de Santa Ana.

Las reformas del Provincial Luis de la Roca no se referían exclusivamente a las iglesias y sus equipamientos sino que se trataba de una actitud más profunda que buscaba el cambio como algo deseable y necesario, lo que motivó muchas quejas a Roma, de las que se hace eco el Padre General Miguel Tamburini en su carta del 1 de mayo de 1716 cuando dice:

*“Daseme noticia de que el P. Luis de la Roca después que el P. visitador se volvió a su Provincia del Perú introdujo algunas novedades en esa Provincia contra el estilo antiguo [...] En suma concluyen que el P. Roca ha mostrado un genio de introducir novedades en esa Provincia, aunque con capa de zelo, pero que le ha faltado este, para hacer observar las órdenes prudentísimas de el P. Visitador Garriga.”*¹⁷⁵

En este comentario del Padre General, basado en informes recibidos de América, es posible constatar la existencia de grupos contrarios y con el tiempo antagónicos en la Provincia del Paraguay y probablemente, en otros ámbitos de la Compañía. Ellos son, por un lado, los defensores de la tradición y, por el otro, los partidarios de los cambios y de las reformas.

Este tema como muchos otros que en la actualidad están todavía envueltos en el misterio, se aclararían si hubiera llegado a nosotros algún escrito o carta de Brasanelli.

Mientras que los relatos autobiográficos del Padre Sepp difundieron en diferentes publicaciones la vida y los trabajos de su autor, no se conoce todavía ninguna obra dedicada a Brasanelli. No se justifica dicho vacío tratándose de un artista y maestro que produjo una obra de tanta envergadura que divide a la historia misionera en un antes y un después. La investigadora paraguaya Josefina Plá lo juzgó como *“el artista de mayor categoría llegado a las misiones”*¹⁷⁶ y Aurelio Porto lo consideró un *incomparable* arquitecto, pintor y escultor.¹⁷⁷

El destino originario de Brasanelli, con el que partió de Italia, fue China. Llegado a Sevilla que era el puerto de embarque obligado para todos los destinos, tanto al oriente como al occidente, ese destino originario fue mudado por las misiones del Paraguay.¹⁷⁸ Sólo

173 *Ibídem*, p. 313.

174 **Ribera, A. L.**: “La pintura...” op. cit., pp. 516 y 517.

175 Cartas de los P. P. Generales de la Compañía de Jesús a los P. P. de la Provincia Jesuítica del Paraguay. 11ª carta, 2ª Vía, 1, V. 1716. Documento puesto a nuestra disposición por Carlos Page.

176 **Plá, J.**: *El barroco...* op. cit., p. 198.

177 **Porto, A.**: *História das Missões...* op. cit., 2ª Parte, p. 37.

178 ARSI, Jap.-Sin. 134-Sina-Catálogo Breve y Trienal 1621-1755 (c. 1690, f. 373).

un conocedor del arte de las misiones en el siglo XVIII puede darse cuenta de la enorme diferencia que hubiera significado la ausencia de ese gran artista, escultor, pintor y arquitecto, en la cultura artística de las misiones. Sin entrar a juzgar el efecto positivo o negativo de sus reformas, lo que es indiscutible es que produjeron cambios enormes. Por de pronto las iglesias del Paraguay sin él serían todas como fue la de la Candelaria, o como son actualmente los templos chiquitanos, con techo a dos aguas y torre exenta. La piedra sillar, introducida por Brasanelli, revolucionó la técnica constructiva de las misiones. Se pudieron construir fachadas con torres incluidas, paredes más altas y firmes con cruceros y cúpulas. Esas innovaciones también originaron problemas, entre ellos grietas y goteras. Pero si después de los incendios de 1817 quedaron las actuales ruinas es gracias al uso de la piedra sillar introducida por Brasanelli en San Borja, porque de seguir con el adobe tradicional ni huellas hubieran quedado de esas iglesias, como sucedió con las demás que no incluyeron aquel material no perecieron.

También la pintura de las misiones fue revolucionada por el pincel de Brasanelli. Se supuso que a él se debe la introducción del tenebrismo de Caravaggio, conocido a través de España por Ribera y Zurbarán. Sin embargo, a juzgar por las pinturas murales del oratorio de Loreto del pueblo de Santa Rosa y por algunos cobres sobrevivientes, su arte pictórico se derivaba más de los Rubens y Carracci, de Anibale en particular, que de Ribera, Zurbarán o Caravaggio.

Las huellas que más perduraron de las obras y reformas de Brasanelli se descubren en la retabística y en el arte escultórico. Sin embargo, para reconstruir la vida y el pensamiento de Brasanelli no contamos con ningún escrito de su propia mano. Tampoco conocemos las motivaciones de su enrolamiento entre los misioneros de la Compañía de Jesús, ni las causas del cambio de la China por Paraquaria. Únicamente contamos con los relatos y confidencias de su amigo y compañero de viaje, el tirolés Antonio Sepp. Sabemos así que en Sevilla esperaron un año y tres meses el barco que los llevaría a Buenos Aires donde arribaron tras 78 días de difícil y peligrosa navegación, el 6 de abril de 1691.¹⁷⁹

Tiempo después, describiendo los retablos de las iglesias misioneras, el P. Sepp recordará a su compañero de viaje en un breve pero significativo elogio a su labor escultórica en las misiones. Dicho relato constituye un importantísimo documento que debemos volver a analizar porque incluye un recuerdo muy importante del Hermano escultor que viajó a América con Sepp:

*"Como en España - a diferencia de lo que es costumbre en Alemania y Francia, no tenemos retablos pintados al óleo en nuestras iglesias, sino que llenamos la parte media del altar con obras de escultura: con grandes estatuas doradas que se colocan en una cavidad parecida a una concha y son de un aspecto majestuoso y patético. Un hermano italiano que viajó conmigo desde Génova hasta Paraquaria, el cual es como escultor otro Fidias, despertó gracias a Dios, la madera durmiente y dió vida a los bloques de cedro, de modo que a sus figuras les falta solamente la facultad de hablar."*¹⁸⁰

Ningún otro artista jesuita en las misiones mereció tal homenaje por lo que podemos pensar que Sepp, además de conocer la fama de la que gozaba su compañero de viaje, conoció también algunas de sus obras.

Existe otra mención de Sepp acerca de Brasanelli, que aunque no lo llame por su nombre es muestra de la fama del Hermano que trascendía ya a todas las misiones:

¹⁷⁹ Sepp, A.: *Relación de viaje...* op. cit., p. 117.

¹⁸⁰ Sepp, A.: *Jardín...* op. cit., p. 195.

*"En el pueblo de San Francisco de Borja pintan los indios cuadros tan vistosos y magistrales que sus trabajos se apreciarían en Roma misma. Un hermano italiano, experto en todas las artes, que aún está con vida, les enseña a pintar. En ese mismo pueblo un músico, que al mismo tiempo es un calígrafo notable hizo a pluma una copia de un grabado francés, de un artista parisiense, un retrato de su Real Majestad Felipe V, que lo muestra cabalgando en un corcel brioso, y la copia fue tan perfecta que nuestro Padre Procurador estimó que valía la pena llevarla consigo a Europa y presentarla a su Real Majestad. Les parece una bagatela imitar una impresión de Colonia, Amberes o Ámsterdam con la pluma. Hace pocos años que se obsequió a Su Santidad el Papa con un misal entero, escrito por un indio, que causó sorpresa en el Vaticano."*¹⁸¹

Sobre la fidelidad de esas copias podemos comparar el grabado de la *Inmaculada* del libro de Nieremberg de la *"Colección Porcel"* con su original de la tapa del libro de Ruiz de Montoya *del Tesoro de la lengua guaraní*, de Madrid de 1639.¹⁸² Comprobaremos la existencia de numerosos cambios, algunos intencionales y otros quizás no. Lo que es seguro es que no son una *"copia tan perfecta"* como lo consideraba el Padre Sepp, **figs. 35-37**.

El Hermano de extraordinarias dotes como escultor, pintor y arquitecto debía, antes de trabajar para las misiones, dejar su tributo en la capital de la Provincia, Córdoba, al igual que ocurrió con los demás artistas. El Padre Lauro Núñez que se hizo rodear de los mejores artistas no podría resignarse a verlo partir sin aprovechar de aquellas dotes en alguna obra que embelleciera el templo de la Compañía de Córdoba. Por ello, los destinos del Padre Sepp y del Hermano Brasanelli fueron diferentes. Mientras Sepp cruzó el delta del Río de la Plata en balsa y navegó por el río Uruguay hasta la reducción de Yapeyú¹⁸³, (de este viaje nos dejó emotivas descripciones), Brasanelli, en cambio, aunque ningún documento lo atestigüe, suponemos que debió cruzar la pampa en carreta para llegar a Córdoba, la capital de la Provincia Paraquaria.¹⁸⁴ También suponemos que allí recibió el encargo del Padre Provincial Lauro Núñez de equipar con retablos la iglesia principal de los jesuitas. Recordemos que ésta había sido techada veinte años antes, en 1672, por el Hno. Felipe Lemer con maderas de los bosques de la misión de Corpus, traídas y labradas por carpinteros guaraníes de aquella reducción. Aunque no se mencione este destino en los documentos, sabemos que era habitual que los recién llegados de Europa, sobre todo si poseían maestría en algún arte, permanecieran trabajando un tiempo en la sede jesuítica. Así sucedió con Luis Berger que retenido en Córdoba debió reclamar a Roma para alcanzar su destino de misionero. Algunos religiosos muy talentosos ni siquiera pisaron la tierra de las misiones como el Hno. Blanqui o Doménico Zipoli y otros, como Prímoli y Forcada, dividieron su labor entre Córdoba, Buenos Aires y las misiones. Recordemos que el Hermano Lemer vino también para trabajar en ellas pero no pudo hacerlo por sus tareas en Córdoba.

El historiador jesuita Guillermo Furlong se lamentaba de no haber podido hallar, a pesar de sus largas búsquedas, ningún rastro de Brasanelli durante sus cinco primeros años americanos. Ellos corresponden al provincialato del Padre Lauro Núñez del cual no llegaron a Roma ni las Cartas Anuas ni otros informes referidos a las empresas donde pu-

181 *Ibidem*, p. 180.

182 **Sustersic, B. D.**: "Imaginería..." op. cit., p. 168, fig. 128.

183 El término "reducción" es en realidad incorrecto, pues esta denominación se aplicaba a cada comunidad en sus primeros años. Después pasaba a ser "doctrina" o "pueblo".

184 Se trata de una suposición ya que de viajar junto al Padre Sepp, éste lo hubiera mencionado. Aunque tomara la vía del Paraná, es difícil que la pluma de Sepp lo hubiera obviado. Como veremos más adelante, la obra encomendada a Brasanelli debía guardarse en secreto y, por lo tanto, su viaje también.

diera ser mencionado Brasanelli.¹⁸⁵ Sin embargo, en los catálogos romanos existen por lo menos tres referencias suyas: una de 1692, otra de 1693 y la tercera de 1695.¹⁸⁶ Las dos primeras lo sitúan, sin mayor precisión, en las misiones. Sólo la tercera aclara que residía en una de las dos mitades en que se dividían las misiones: la occidental, llamada de los pueblos del río Paraná.

Una vez agotada la investigación de archivo de esos cinco años recurrimos al análisis estilístico el cual nos permite descubrir que él fue el autor de los dos retablos más importantes del siglo XVII en lo que sería más tarde el Virreinato del Río de la Plata y que constituía la Provincia Jesuítica del Paraguay. Ellos son el retablo del altar principal de la iglesia de la Compañía de Córdoba y el de su capilla doméstica. Sus relaciones con algunos retablos sevillanos, como los de Simón de Pineda, se explicarían por el conocimiento de los mismos que habría tomado el Hermano durante la larga espera de embarque en esa ciudad antes de partir a América.¹⁸⁷

Es posible concluir que los retablos de la Compañía fueron encargados por el Provincial Lauro Núñez al recién llegado artista, el cual después de estudiar el sitio destinado a esas obras y tomar las medidas necesarias, se trasladó a alguno de los pueblos del Paraná donde había buenas maderas y hábiles operarios. Una vez confeccionados esos retablos fueron trasladados de igual modo que veinticinco años antes las maderas para la cubierta de esa misma iglesia, por la ruta fluvial a Santa Fe y desde allí por tierra hasta Córdoba. En la Segunda Parte, capítulo 6. 4, se darán a conocer las pruebas estilísticas y documentales en que se apoya esta hipótesis.

Una vez ensamblados y dorados esos retablos en su lugar definitivo, el nuevo destino de Brasanelli, de 1696 a 1705, fue San Borja, en la otra mitad de las misiones, en la orilla oriental del río Uruguay, en el mismo territorio donde su amigo Sepp fundaría el pueblo de San Juan Bautista. Fue en esa, su primera iglesia de San Borja, donde aplicaría el novel arquitecto sus estudios de la iglesia de la Compañía de Córdoba, en especial de su cimborrio.

Además de desempeñarse como arquitecto, escultor y pintor el Hermano José acompañó a los guaraníes como cirujano y estratega en la expedición que venció a una coalición de charrúas, minuanos y guenoas y desalojó en 1705 a los portugueses de Colonia del Sacramento. En esos nueve años construyó y equipó la iglesia del pueblo la cual tenía tres naves, crucero y alto cimborrio o cúpula. Ella fue el modelo de todas las nuevas iglesias misioneras levantadas en las primeras tres décadas del siglo XVIII hasta la llegada de Prímoli. La de San Nicolás, de la misma región del río Uruguay, se construyó con el cimborrio más bajo, pero muy parecida en lo demás. A su vez ella sirvió de modelo, con todas sus medidas, a varias iglesias más, entre las que se encuentra San Juan Bautista de la que existen dos buenas ilustraciones.¹⁸⁸

Un escrito del jesuita expulsado Jaime Oliver, la *Breve noticia de la numerosa y florida cristiandad guaraní*, describe a la primera iglesia en el nuevo estilo creado por Brasanelli:

185 **Sustersic, Bozidar Darko**: "Sobre la autoría de los retablos de la iglesia jesuítica de Córdoba y su capilla doméstica", en: *Jesuitas, 400 años en Córdoba* op.cit. t. I, pp. 323-336.

186 ARSI, Paraq. 7, Catálogo breve 1692, f. 34 v., y su duplicado f. 36, y además 1693: f. 38 v. *Fr. Joseph Brasanelli Doctrinae Paraguariae*. Paraq. 7, Catálogo Breve 1695, f. 41 v.: *Joseph Brasanelli, Doctrinae Fluminis Paraná*. El hecho de que los catálogos lo mencionen en las misiones no significa que no haya podido viajar durante ese período a otro lugar. El catálogo define su pertenencia administrativa más que geográfica. Un ejemplo es el sitio de Colonia del Sacramento. Él seguía figurando en San Borja aunque estaba ausente circunstancialmente en ese sitio.

187 Se podría mencionar como ejemplo, entre otros posibles, las relaciones del retablo de la capilla doméstica con el retablo mayor de la iglesia del Hospital de la Misericordia (1668-1670) de Bernardo Simón de Pineda. Ver: **Ferrer Garrofé, Paulina**: *Bernardo Simón de Pineda. Arquitectura en madera*. Col. Arte hispalense. Sevilla, 1982.

188 **Sustersic, Bozidar Darko**: "La fachada de San Ignacio Miní, entre hallazgos y nuevos enigmas", en: *La Salvaguarda del Patrimonio Jesuítico*. Posadas: Montoya, 1994, pp. 196-214.

*"La Iglesia del Pueblo de Sⁿ Borja pudiera parecer en cualquiera parte si estuviera acabada de adornar. La media naranja es bella: las columnas, pedestales, chapiteles del cuerpo de la Yglesia pueden lucir. Es obra de Brasanelli, como el retablo mayor, que es grande, mui airoso, ochavado, bella talla y bien dorado. San Borja está como elevado y desmayado ante el Sacran^{to} todo lleno de nuves, y Seraphines: en lo restante estan las estatuas de nuestros santos bien repartidas."*¹⁸⁹

La escenografía de ese altar, en el estilo de la capilla Cornaro de Bernini, se perdió totalmente. Algunas nuves que quedaban fueron serruchadas para que la estatua arrodillada pudiera ser ubicada en un nicho menor.¹⁹⁰ A partir de dicha precisa información, que otorga el mérito a su autor de poder ser considerado el primer cronista e historiador de arte de la época, gracias al cual podemos, por única vez, identificar una imagen de los documentos del siglo XVIII con otra imagen real, existente en la actualidad. La escultura de San Borja arrodillado se conserva, muy sobrepintada, en la iglesia matriz de la ciudad brasileña de São Borja, fig. 117. Ella se constituye, no solamente en la base del reconocimiento de las demás obras de Brasanelli, sino también, junto con su iglesia, en la piedra fundamental de toda periodización del arte y la cultura misioneros.¹⁹¹

Después de erigir su propuesta de nueva iglesia barroca en San Borja, y equiparla con un retablo revolucionario para las misiones y toda América de fines del XVII, Brasanelli volvió a cruzar el río Uruguay, en 1706, para terminar la gran iglesia de Concepción a la que equipó con una enorme y bella fachada de dos torres como la de la Compañía de Córdoba. Esa fachada concebida como un gran retablo de piedra, tenía seis nichos con esculturas que convocaban a los devotos para sus oraciones hasta 1882, cuando un funcionario correntino las hizo derribar con el lazo para después hacer demoler la fachada.

De Concepción pasó el arquitecto jesuita al territorio del actual Paraguay para levantar en la orilla occidental del Paraná la iglesia de Itapúa, hoy Encarnación. Una carta, del Padre Astudillo fechada en 1718 describe al Hermano Brasanelli en plena acción como arquitecto, escultor y pintor:

*"Empezóse la iglesia; se ha hecho la mayor parte de los cimientos, levantándose los pilares del presbiterio y labrándose mucha madera, todo bajo la dirección del Hno. Brasanelli que tiene la obra a su cargo y a un tiempo ejercita todas sus habilidades dirigiendo a los estatuarios y a los pintores en la vida de nuestro Santo Padre, que hace sacar en cuadros para poner por los corredores de la casa; están ya acabados once cuadros sin otro defecto que el de los colores finos, porque no se hallan".*¹⁹²

189 **Oliver, Jaime:** *Breve noticia de la numerosa y florida cristiandad guaraní.* ARSI, Paraq., folio 7 v. Ver: **Auletta, Estela:** "El P. Jaime Oliver S. J. y su breve noticia de la numerosa y florida cristiandad guaraní". Congreso de americanistas. Quito, 1997, en: *Missões Guarani. Impacto na sociedade contemporânea.* São Paulo: Regina Gadelha, EDUC, 1999, pp. 131-149.

190 **Velloso da Silveira, Hemeterio José:** *As Missões Orientais e seus antigos domínios.* Porto Alegre: Companhia Uniao de Seguros Gerais, 1909. 2ª ed. 1979, p. 246.

191 **Sustersic, Bozidar Darko:** "José Brasanelli: escultor, pintor y arquitecto de las misiones jesuíticas guaraníes", en: *Jornadas ODU-CAL.* Buenos Aires: Universidad del Salvador, 1993, pp. 267-277. La investigación continuó y sus resultados se fueron dando a conocer en los siguientes títulos:

- "El Hermano José Brasanelli y las posibilidades de la reconstrucción de su trayectoria biográfica y artística", en: *ANAIS XI. Simposio Nacional de Estudos Misioneiros, Missões: a questao indigena.* Santa Rosa, Brasil: UNIJUL, 1997, t. II, pp. 541-555.

- "El 'Insigne artífice José Brasanelli'. Su participación en la conformación de un nuevo lenguaje figurativo en las misiones jesuíticas-guaraníes", en: *Barroco Iberoamericano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad.* Sevilla: Giralda, 2001, t. I, pp. 623-643.

- "María - Luna y las maracas del friso de Trinidad: Un ensayo de interpretación de las artes visuales de las Misiones Guaraníes", en: B. Melià (ed.): *Historia inacabada...* op. cit., 2002, pp. 357 a 391.

192 **Ribera, A. L.:** "La pintura..." op. cit., p. 516, en **Hernández, P.:** *Organización...* op. cit., p. 359.

No se conocen, en cambio, las fechas de sus trabajos en Loreto mencionados por el P. Oliver lo que nos deja un vacío hasta ahora imposible de cubrir.

*"La del Pueblo de Loreto es nueva, grande, con su media naranja bien pintada con algunos pasos de la historia de David: el altar mayor es obra prima, muy grave y hermoso, con 10 estatuas primorosas: los 4 retablos colaterales tienen bien repartidas muy hermosas estatuas, obras todas del insigne artífice, el hermano Brazanelli."*¹⁹³

Los últimos años de su vida estuvieron consagrados a las obras de los templos de San Ignacio Miní y de Santa Ana como lo documentan los memoriales del Provincial Luis de la Roca. Allí, a los 70 años, lo encontró la muerte el 17 de agosto de 1728.¹⁹⁴

La trascendencia de las grandes obras del Hermano Brasanelli.

Los datos escuetos de los archivos podrían hacer creer que Brasanelli, nacido en Milán en 1658, fue uno de los tantos artesanos calificados traídos por la orden jesuítica a América. En su misma época trabajaron también en las misiones el Padre Camilo Pietragrassa y el Hermano Krauss. Sin embargo, estudiando sus obras se llega a la conclusión de que Brasanelli fue el más importante artista jesuita que pisó estas tierras y que, a partir de su llegada en 1691, nada de lo producido en las misiones de guaraníes fue ajeno a su labor, a su enseñanza o a su influencia. Sólo así se llega a comprender el hecho realmente extraordinario de recibir su nombre el calificativo de *insigne artífice* que no fue usado en los catálogos ni escritos jesuíticos en otro caso de coadjutor ni de sacerdote alguno.

Una biografía artística sin obras carece de significado. La principal tarea ha sido, por lo tanto, reconstruir algunos hitos de su itinerario artístico a partir de la única escultura documentada, el *San Francisco de Borja* adorando la Eucaristía.¹⁹⁵ **Fig. 117.** En esa búsqueda fue indispensable superar las actuales fronteras que dividen el territorio de la antigua provincia *Paraquaria* y cruzar varias veces los ríos Paraná y Uruguay como lo hiciera el maestro en su época. Para llegar a los lugares donde erigió templos debió cruzar, por lo menos, tres veces el Paraná y dos veces el Uruguay, además de efectuar otros numerosos cruces no documentados.

El propósito inicial de la venida de Brasanelli no fue equipar con imágenes suyas los retablos de las iglesias misioneras. Su primer objetivo fue proporcionar modelos para los escultores de los talleres de los treinta pueblos. Los jesuitas reclamaban frecuentemente a Europa láminas que constituyeran modelos para los escultores. Pero su traslado a la tercera dimensión ofrecía muchas dificultades y los resultados, aunque por diferentes razones (más culturales que técnicas como generalmente se ha creído) no conformaban ni a los Padres ni a los indios. La solución sería, según se pensaba, proporcionar modelos confeccionados por Brasanelli para todas las misiones. Ésa fue su tarea inicial como lo atestiguan los dos modelos de *San Estanislao de Kostka* y de *San Luis Gonzaga*, con sus correspondientes copias a escala mayor en el Museo de Santa María de Fe y el de San Ignacio Guazú, **figs. 101-103.** Sin duda, hubo muchos modelos más, como lo atestiguan las principales imágenes del Retablo mayor de la iglesia de San Ignacio Guazú. Pero que ésta no fue la solución definitiva como lo atestiguan otras imágenes, especialmente una *Inmaculada*, **fig. 98**, que no consiguió im-

¹⁹³ Oliver, J: *Breve noticia...* op. cit., f. 15 v. y 16.

¹⁹⁴ Storni, H.: *Catálogo...* op. cit., p. 43. Ver también: Capelletti, Vincenzo: *Dizionario biografico degli Italiani*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 1972, vol. 14, pp. 49 y 50.

¹⁹⁵ Sustersic, B. D.: "José Brasanelli: escultor, pintor y arquitecto..." op. cit.

- "El Hermano José Brasanelli y las posibilidades..." op. cit.

- "El 'Insigne artífice José Brasanelli'..." op. cit.

plantar su estilo ni su iconografía por una razón muy elemental: ella no lograba aceptación en el pueblo guaraní. Por una parte es probable que las copias de ese y otros modelos no conformaran, en la mayoría de los casos al maestro por los numerosos cambios y “*correcciones*” introducidas por los tallistas indios. Por otra parte también es posible que las imágenes resultantes tampoco fueran aceptadas plenamente por los guaraníes ya que, aunque “*corregidas*” por los copistas indios, no alcanzaban el nivel del lenguaje expresivo, estilístico, de las imágenes prebrasanellianas creadas por los *santo apohára* guaraníes. El resultado de estas propuestas, aceptaciones y rechazos fue que el mismo Brasanelli se abocara a la tarea de interpretar al receptor guaraní creando, con imágenes talladas por él mismo, un nuevo estilo, el *barroco guaraní-jesuítico* de las misiones.¹⁹⁶

Lo que evidencia el análisis de la relación de los modelos de Brasanelli y sus copias es que la famosa capacidad del copista guaraní, en el caso de la escultura y las artes plásticas, fue muy relativa. Los tres modelos de Brasanelli que se conservan, confeccionados con dicha finalidad, permiten analizar la actitud del guaraní ante formas que le son extrañas pero cuya propuesta de modelo da lugar a un proceso de selección y profundas modificaciones. El tallista de San Ignacio Guazú, a pesar de la notable fidelidad de su copia respecto del *San Estanislao*, al enfatizar la caricia del Niño mejoró su relación con el Santo. El análisis de la relación de esta copia y su modelo nos brinda, como ya fuera señalado, la certeza de reconocer al autor de varias de las imágenes del gran retablo de San Ignacio Guazú, a partir de los modelos de Brasanelli, actualmente perdidos. El escultor de Santa María de Fe, menos fiel a su modelo, además de corregir la relación de la escala del Niño y *San Estanislao* cambió y, debemos reconocerlo, mejoró la definición y la proporción de los volúmenes de los cuerpos, sobre todo de la cabeza y el cuello de ambas figuras.

Lo que más sorprende al espectador occidental en la obra del copista guaraní es la exageración de ciertos rasgos como la forma puntiaguda de las narices que sin duda le llamaron la atención y que consideró el rasgo más típico que correspondía destacar. En el *San Luis* esa exageración adquirió un carácter casi humorístico, intención quizás no del todo ausente en el escultor guaraní.

La labor de Brasanelli en las misiones se caracterizó, como fue posible constatar, por la búsqueda, casi obsesiva, de un lenguaje figurativo de comunicación con la mentalidad guaraní. Sus modelos, por lo tanto, sufrieron adaptaciones que, intencionales o no, fueron considerables.

Sería imposible arribar a dichas conclusiones si analizáramos la vida y la labor de Brasanelli al modo de las *vidas* de Vasari. En nuestro caso fue necesaria una especial atención a la imaginería local del siglo XVII, que manifiesta mejor que cualquier otro exponente, la mentalidad guaraní. Los frecuentes cambios de estilo del maestro, que fueron principalmente cuatro, evidenciados sobre todo en los distintos sistemas de plegado de los paños, obedecen a un solo objetivo: llegar al receptor guaraní al mismo tiempo que mantener cierta fidelidad a los ideales barrocos de sus maestros lombardos con alguna evocación de Bernini. Ambos objetivos tal vez parezcan incompatibles, pero fue esa contradicción la que alimentó el arte de Brasanelli y la que mejor explica sus búsquedas y cambios.

Dos son, entonces, los protagonistas de nuestra investigación: los guaraníes cuya etnohistoria se remonta a un período prejesuítico y precolombino, y Brasanelli, que vivió con ellos de 1691 a 1728 y cuyas obras de arquitectura nos proporcionan los hitos históricos que permiten seguir su trayectoria. Su obra como escultor está menos documentada. De las cuatrocientas imágenes por él esculpidas, según estimaciones de Josefina Plá, o trescientas

196 Sustersic, B. D.: “El ‘Insigne artífice’ José Brasanelli...” op. cit.

según otros autores, las aproximadamente treinta hasta ahora reconocidas por nosotros significarían un escaso porcentaje. Si tomamos en cuenta que sólo la mitad de ellas son de su mano y el resto copias de sus modelos se podría poner en tela de juicio la posibilidad de reconstruir su perfil artístico. Pero considerando que en la escultura jesuítica-guaraní no se conocía ningún autor, ni una sola fecha, veinte obras con autoría y datación aproximada significan todo un suceso y en nuestro caso un comienzo promisorio a partir del cual se ha intentado reconstruir el itinerario y el pensamiento del maestro y conocer mejor la cultura y la sociedad receptoras de sus obras.¹⁹⁷

¿Cuáles son las causas de que hasta ahora nadie pudiera reconstruir, ni intentara reconstruir el *corpus* brasanelliano? Dos fueron principalmente las causas principales que se conjugaron para producir ese resultado. La primera son las grandes lagunas o vacíos, consecuencia de la destrucción completa de sus obras de la mesopotamia argentina: Loreto, Santa Ana, San Ignacio Miní e incluso Itapúa y quien sabe cuantas más, sobre todo los pequeños modelos dispersos en el Paraguay. Esas grandes lagunas impiden observar y reconstruir la continuidad de su pensamiento y desarrollo estilístico. Debido a dichos faltantes es que autores como Silvio Palacios y Ena Zoffoli en su análisis de la escultura misionera concluyen que:

*"[...]Josefina Plá dice que la Anunciación y el Arcángel San Gabriel pudieran ser atribuidas al misionero italiano José Bressanelli, pero los autores de este Estudio observaron que son completamente diferentes de las dos esculturas atribuidas al mismo autor y que están en San Borja y en San Luis (Brasil).[...]"*¹⁹⁸

Fue muy difícil reconstruir esas lagunas o faltantes. Pero debemos convenir también que la actitud metodológica de los dos autores es poco profesional y algo ingenua. Porque si no ven ninguna relación entre los dos grupos, del Brasil y del Paraguay, deberían suponer que en el medio existieron obras que hicieron de puentes entre unas y otras. ¿O acaso resulta fácil reconocer al mismo autor en *La Piedad* del Vaticano como en *La Piedad* de la Catedral de Florencia, e incluso en la *Piedad Rondanini* cargada de enigmas y misterios?

Sintetizando lo considerado hasta aquí reconocemos a la gran destrucción de la imagería misionera como la principal causante de las rupturas de los circuitos artísticos que nos permitirían reconstruir una Historia del Arte de las misiones, orgánica y evolutiva. Pero también el poco profesionalismo y la falta de metodologías científicas en los investigadores que abordaron el tema ha repercutido en forma dramática en el desencuentro de la posteridad con algún hilo de Ariadna que nos conduzca con cierta lógica por los caminos riograndenses, de la mesopotamia argentina, hasta Paraguay y los museos de Asunción.

4. 2.- Las primeras imágenes renacentistas y manieristas de Santa María de Fe (1691-1695)

Como punto de referencia para cualquier análisis de la obra de Brasanelli debemos partir de la primera obra reconocida y documentada suya: el *San Borja adorando la Eucaristía*. Se trata del mayor exponente de adhesión a la estética de Gian Lorenzo Bernini, que no se repite en ninguna otra obra suya a pesar del intenso barroquismo que caracteriza a todo el período

197 -"José Brasanelli: su formación europea y el desarrollo de su arte en las misiones guaraníes", en: *Estudios e Investigaciones*. Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró"/Facultad de Filosofía y Letras/Universidad de Buenos Aires, 2003, N° 9, pp. 43 a 61.

Bailey, G.: *Art on the Jesuits Missions...* op. cit., p. 174.

198 Palacios, Silvio; Zoffoli, Ena: *Gloria y tragedia de las Misiones Guaraníes. Historia de las Reducciones Jesuíticas durante los siglos XVII y XVIII en el Río de la Plata*. Bilbao: Ediciones Mensajero, 1991, p. 277.

riograndense 1696-1705. El período de Concepción que siguió al riograndense es muy poco conocido pero la *Inmaculada Asunta*, patrona de ese pueblo, hoy en el museo del pueblo de San Roque en la provincia de Corrientes (Argentina), **fig. 126**, se relaciona con las *Inmaculadas Asuntas* españolas de Esteban Murillo antes que con cualquier imagen de Bernini.

Antes de cruzar el río Uruguay para erigir y equipar el templo de San Borja, Brasanelli residió cuatro años en Santa María de Fe donde dirigió la talla de los dos retablos encargados por el Provincial Lauro Núñez para la iglesia de los jesuitas de Córdoba. Allí talló varias imágenes: algunas de ellas se hallan en el Museo de Santa María de Fe, las más en el pueblo vecino de San Ignacio Guazú y otras, reconocibles por sus características, estilísticas han tenido otros destinos.

La gran incógnita reside en descubrir cuál fue el estilo de esa primera residencia de Brasanelli en las misiones. Antes de seguir indagando, lo primero en constatar es que no hay rastros de influencia berniniana en las imágenes de esa primera etapa. Ellas siguen el estilo de los tallistas de la madera lombardos pertenecientes a la Compañía de Jesús. Lo que se constata en primer lugar es que nada hay que recuerde a Bernini y que haga pensar en esa influencia.

Analizaremos a continuación cada uno de estos cuatro estilos esperando poder esclarecer la mayoría de los temas que pudieron no haber quedado claros al lector en esta primera presentación que pudo tener por título: introducción al arte escultórico de las misiones a la llegada de Brasanelli y las situaciones creadas con motivo de sus reformas.

Como hemos visto, el conocimiento de los primeros cinco años de Brasanelli en América no se funda en menciones de empresas arquitectónicas sino en análisis estilísticos de un conjunto de obras de características muy europeas y que se diferencian de todas sus producciones posteriores. Dichas obras son los retablos de la Compañía de Córdoba, con sus columnas salomónicas que fueron imitadas por la mayoría de los retablos misioneros del siglo XVIII, entre ellos el antiguo retablo del vecino pueblo de San Ignacio Guazú cuya fotografía se conserva, **fig. 112**. Para tallar esos retablos para Córdoba el joven maestro fue enviado a Santa María de Fe pues allí y en San Ignacio Guazú se hallaban los mejores retablistas de ese tiempo ya que, según lo prueban contratos de la época, recibían encargos de retablos desde Asunción.¹⁹⁹

La presencia en el Museo de Santa María de Fe de una extraña *Inmaculada*, muy europea y manierista, **fig. 98**, que sólo pudo provenir de su mano, constituye otro elemento fundamental para probar una primera estancia de Brasanelli en dicho pueblo.

Sin duda el joven y recién llegado escultor no podía estar inactivo durante cinco años y talló varias imágenes mientras proyectaba y dirigía la obra de los retablos, encargados por el Padre Lauro Núñez para Córdoba. Entre esas imágenes, con características estilísticas muy especiales, cercanas a las de los tallistas de la madera jesuitas lombardos, se halla, además de la *Inmaculada* mencionada, también un *Cristo en la columna*, **figs. 95-97**, cuyo destino era la estancia de los jesuitas de Paraguari, y numerosos pequeños modelos de los que sólo se conservan tres.

La Inmaculada con “esqueleto y serpiente” (1693?)

Como se ha visto en el primer capítulo entre las cinco imágenes *conquistadoras* documentadas, tres correspondían a María. A pesar de que estadísticamente las imágenes del Arcángel San Miguel fueron las más numerosas, sin duda fue *María, la Madre de Dios*, la

¹⁹⁹ ANA. Nueva Encuadernación, legajos 241 y 242. Cuenta la obra de la catedral de Asunción. Se encomienda la construcción del retablo a los indios de San Ignacio Guazú y Santa María de Fe.” **Gutiérrez, R.:** *Evolución Urbanística...* op. cit., p. 120.

más invocada de todas las figuras de la nueva religión cristiana-guaraní.²⁰⁰ Como fue posible comprobar, la representación preferida por el pueblo guaraní durante el siglo XVII, era la *Tupãsy* de San Ignacio Guazú. Esta imagen, difundida por toda la Provincia Paraquaria, fue llevada también entre los chiquitos, **fig. 41**, donde, sin embargo, no tuvo gran difusión, probablemente porque no fue muy aceptada por los misioneros centroeuropeos que preferían invocar a la Madre de Dios bajo otras iconografías, algunas muy cercanas a las nuevas propuestas de Brasanelli.²⁰¹

Probablemente algo parecido le sucedió al artista italiano recién llegado en 1692 al pueblo de Santa María de Fe. Revisó su cuaderno de apuntes donde eligió una imagen de María, que venía como a propósito para reemplazar a la piramidal y estática *Tupãsy*. Además tenía una peana mucho más significativa que la luna y los angelitos de las vírgenes españolas cuyo significado, a ciencia cierta, nadie conocía claramente. La nueva Virgen aplastaba con su pie un esqueleto –la muerte– y a una serpiente –el pecado. Además, mientras con una mano cubría su pecho de mujer y madre, con la otra señalaba la tierra en oposición al cielo, hacia donde dirigía sus ojos y levantaba su cabeza. Esa imagen definiría así dos espacios entre los cuales ella es la mediadora, **fig. 98**.

Da la impresión de que fue importante para nuestro artista que esa cabeza estuviera cubierta por un velo y no mostrara el cabello suelto y descubierto de las mujeres indias en forma poco pudorosa para el gusto europeo.

Con peana de serpiente y esqueleto esa *Inmaculada* es, aún hoy, una imagen única, tanto en las misiones, como en el *corpus* brasanelliano. Posee pocos de los rasgos estilísticos e iconográficos que identifican al maestro en sus obras posteriores. La extraña peana señala una preocupación teológica y simbólica desconocida en el resto de la imaginería misionera,²⁰² del mismo modo que lo hace la cuerda rota en el antebrazo del *Crucifijo-Yacente* de la Catedral de Corrientes, tallado algunas décadas más tarde. Ambas iconografías son extrañas y casi exóticas en América.

Los pliegues, académicamente perfectos, del manto de esa *Inmaculada* (1693?) son, por su natural caída, prebarrocos y podríamos creer prebrasanellianos. ¿Por qué, entonces, atribuimos esa imagen al maestro? Porque contamos con una prueba irrefutable que comprueba su autoría. Se trata exactamente de la misma figura, de los mismos gestos de los brazos y manos que se repiten en la gran *Inmaculada* (1710?) del Museo del pueblo de San Roque (Corrientes) cuyas características anatómicas parecidas son cubiertas por idénticos paños pero cuyos pliegues barrocos son ya reconocibles como los del maestro lombardo, **fig. 126**.

La imagen primera, de Santa María de Fe, prolijamente esculpida fue cuidadosamente dorada y estofada antes de proponerla a la devoción del pueblo guaraní. **Fig. 98**. Probablemente fue admirada por todos pero, contrariamente a lo esperado, no suscitó la deseada devoción. Tampoco ningún tallista guaraní la eligió como modelo, ni para la iglesia, ni para un altarcito doméstico. Es también posible que recibiera críticas por la serpiente y el esqueleto, que asustaban a los niños. El hecho es que esa peana no fue repetida nunca más siendo sustituida en la *Inmaculada* de Concepción por nubes, querubines y la luna. El hecho de que no existan copias de esa primera imagen de María es prueba lapidaria de su rechazo lo cual es muy significativo dada la gran devoción de los guaraníes por toda imagen de la Madre de Dios. Sin duda esta primera propuesta

200 Affanni, Flavia: "Participación indígena en la conformación de patrones religiosos y artísticos en las misiones jesuíticas de guaraníes. Estudio estadístico de la iconografía en la escultura", en: *Jesuitas, 400 años en Córdoba*. 1999, op. cit., I, pp. 25-42.

201 La *Inmaculada* del altar lateral derecho de la iglesia de Concepción de Chiquitos (Bolivia) proviene seguramente de su modelo de la *Inmaculada* con serpiente y esqueleto de Santa María de Fe.

202 Agradezco al Prof. Héctor Schenone las indicaciones sobre la iconografía de ésta y otras imágenes misioneras.

de Brasanelli tenía contenidos iconográficos o estilísticos poco atractivos o quizás inaceptables para los guaraníes.

Entre las muchas imágenes de María que seguramente esculpió Brasanelli llegaron a la posteridad seis. Excepto la que forma parte del grupo de *La Anunciación* de Santa Rosa y la *Virgen de la Candelaria* de Santa María de Fe, las cuatro restantes repiten, con algunas variantes, la composición de la primera, pero en cuatro estilos diferentes. Dichas diferencias estilísticas podrían hacer creer que se trata de varios autores pero el análisis de las facciones y otros detalles anatómicos como los pies y las manos permiten reconocer una sola autoría, la del Hermano Brasanelli. ¿Por qué entonces la repetición de la misma iconografía? Esa insistencia es prueba de la convicción y perseverancia del artista en reformar la antigua iconografía de la Madre de Dios en las misiones y también es muestra inequívoca del poco éxito de dicha reforma. Además esas cuatro imágenes de María dan a conocer, a través de sus afirmaciones y de sus cambios, los estilos que caracterizan la producción misionera de Brasanelli. De complejo reconocimiento iconográfico, ellas poseen características de la *Inmaculada* y de la *Mujer del Apocalipsis* aplastando la muerte-esqueleto y el pecado-serpiente, o ya pisando solamente el orbe y la serpiente (San Miguel, Brasil), **figs. 98 y 124**, o con nubes y querubines (Concepción-San Roque, Corrientes, Argentina), **fig. 126**, o con la clásica luna, de preferencia guaraní (Santa Rosa, Paraguay), **fig. 162**. Todas esas versiones se inscriben en una composición gestual de la Asunta por lo que las denominamos indistintamente *Inmaculada Concepción* o *Asunción*, o simplemente *Inmaculada*, agregándole para individualizarla su lugar actual o la fecha aproximada que indica el período, ya que no nos consta el año exacto de su creación. Estos cambios iconográficos, que condujeron al artista desde su cultura mariana itálica hasta la española-guaraní de la *Inmaculada-Asunta* con la clásica luna, permiten identificar cuatro estilos diferentes, no solamente en esas cuatro imágenes sino también en las demás obras suyas.

El San Pablo y otras imágenes “modelos” para el retablo de San Ignacio Guazú

Debemos señalar que aquella primera imagen de Santa María de Fe, es por su cuidada talla y su perfecta y muy bien conservada policromía, un ejemplo único y totalmente aislado en la imaginería misionera. Todas estas características han hecho difícil y tardío su reconocimiento. Ella a su vez arroja una valiosa luz sobre un importante grupo de esculturas de un claro estilo brasanelliano pero que no se relacionan con ninguno de los estilos posteriores del maestro. Se trata de los modelos de un *San Luis Gonzaga* (0,90 m) y un *San Estanislao de Kostka* (0,88 m) guardados en el mismo Museo de Santa María de Fe junto a copias en escala mayor (1,54 m) de un tallista local, **figs. 101 y 103**. Otra copia muy fiel del mismo *San Estanislao* se halla en el museo del vecino pueblo de San Ignacio Guazú. Ella nos permite, por su gran calidad y fidelidad, descubrir la presencia de un excelente tallista en esa localidad quien esculpió las cinco principales figuras del retablo central de la iglesia de San Ignacio Guazú, conocido por una vieja fotografía. Estas imágenes se exhiben actualmente en las dos últimas salas del museo, con excepción del *San Luis* que está en la iglesia del mismo nombre de la localidad de General Delgado, **fig. 189**.

Las recientes restauraciones de estas imágenes (2000-2004) que consistieron en simples e inhábiles repintados de sus rostros y paños dificultan hoy el análisis de sus orígenes y autorías, estudio que en nuestro caso se llevó a cabo antes de estas desafortunadas intervenciones.

Siempre llamó la atención cómo todas esas figuras del retablo mayor de San Ignacio Guazú, en especial el trío central, *San Ignacio*, *San Francisco Javier* y *San Francisco de Borja*,

que sin ser de Brasanelli (quien es más hábil y preciso en sus definiciones anatómicas) pero por seguir fielmente modelos suyos se acercan en el plegado de sus paños, notablemente, al estilo de los escultores-ebanistas jesuitas lombardos. Nos referimos a los maestros Daniele Ferrari, o a los hermanos Taurino, cuyas obras había contemplado Brasanelli en Milán y Génova, o en las puertas talladas por ellos en la antigua basílica de *San Vitale* en Roma, regenteada por los jesuitas en esa época.

Esas tres imágenes, a las que se suman el *San Luis*, ausente, y el *San Estanislao de Kostka*, (talladas por un escultor guaraní que en adelante llamaremos: “el discípulo de Brasanelli de San Ignacio Guazú”) son muy fieles reproducciones de aquellos modelos perdidos, salvo en el caso de los últimos dos que se guardan en Santa María de Fe. Ellas representaban, mejor que ninguna de sus obras posteriores, los prototipos de sus maestros italianos.²⁰³ El reconocimiento de la *Inmaculada* de 1693 (?), **fig. 125** y de los dos modelos como obras de los primeros años de Brasanelli en las misiones resuelve en parte el dilema de las cinco imágenes principales del retablo central de San Ignacio Guazú.

En cambio, las imágenes del nivel inferior son, con excepción del *San Pedro*, **fig. 116**, de mano de Brasanelli. Nos referimos al *Santo Domingo de Guzmán*, **fig. 110**, y al *San Francisco de Asís*, **fig. 109**, de los extremos como fundadores de órdenes, y al *San Antonio*, **fig. 108**, y al *San Pablo*, **fig. 111**, como los grandes predicadores.

El *San Pedro* del mismo nivel es de otra mano, probablemente proviene del siglo XVII. Estas imágenes de Brasanelli han sufrido exagerados repintes de la restauradora Donatella Lippens, quien blanqueó sus encarnaciones. Sus pinceladas fueron posteriormente corregidas por un pintor local, que aunque no era restaurador, conocía el oficio de pintor. Otras imágenes, entre ellas también el *San Francisco Javier*, **fig. 105**, el *San Francisco de Borja*, **fig. 107**, y sobre todo el de *San Estanislao de Kostka*, **fig. 102**, recuperaron así facciones humanas, aunque perdieron toda autenticidad original, lo que no parece preocupar a los auspiciantes de dichas intervenciones.

Los pliegues rígidos de bordes filosos relacionan todas esas figuras entre sí, con las cinco del nivel superior y con el documentado *San Borja* del Brasil. Además, las formas de las manos, de los pies y algunos rostros se repiten posteriormente, como se observa en el *San Antonio* (1694?) que coincide con la *Santa Bárbara* (1722?) de Santa María de Fe, **fig. 169**.

Una de las tallas más importantes de ese primer período es el *San Pablo* (1694?), que lleva barba recortada parecida a una obra posterior, el *Crucifijo-Yacente* de Brasanelli (1720?), hoy en la Catedral de Corrientes. Lamentablemente, como ya fuera dicho, esa figura de San Pablo fue muy repintada en la última intervención de 2000 y así fue exhibido, junto con otras imágenes, en 2001 en la Sala Salazar de Asunción.²⁰⁴

El hecho mismo de que los repintados realizados por la Sra. Lipens debieran ser corregidos apresuradamente y que se niegue autenticidad a mi relevamiento fotográfico es una admisión tácita de lo que en público no pueden admitir los defensores de esa restauración. La lección de esa aventura, que pudo haber terminado con todos los museos misioneros del Paraguay es muy clara: las restauraciones de arte en general y de las imágenes en particular son una cuestión que debe someterse al juicio de expertos. El restaurador que pondrá sus manos sobre una imagen de la importancia y valor histórico y cultural para un país como cualquiera de las del Museo de San Ignacio Guazú o Santa María de Fe, no debe solamente acreditarse con *currículums* sino que también debe rendir pruebas de su competencia ante expertos

203 **Pirri, Pietro**, S. J.: “Intagliatori gesuiti italiani dei secoli XVI e XVII”, en: *Archivum Historicum Societatis Iesu*. Periodicum semestre ARSI. Roma, 1952, vol. XXI, pp. 3-59.

204 El rostro fue corregido después, en 2004, no así las manos y los pies que permanecen con las pinceladas que permiten reconocer las intervenciones de la Sra. Donatella Lipens.

antes de comenzar la restauración. Su trabajo y decisiones deben ser controlados por esos expertos, entre los que no debe faltar el historiador del arte especializado en la época.

La Santa Ana con la Virgen, salvadas de un incendio

A medida que se profundicen las búsquedas en todos los museos y colecciones, sin duda aparecerán más imágenes de este período inicial de Brasanelli. Uno de los últimos reconocimientos fue la *Santa Ana con la Virgen Niña* del Museo Mons. Sinforiano Bogarín (Asunción, Paraguay) que, aunque perdieron parte de su policromía, la talla corresponde al estilo de Brasanelli del primer período, **fig. 114**. También el *San Matías* del mismo museo corresponde al mismo período, **fig. 113**. Existe otra *Santa Ana* en el Museo San Ignacio Guazú, muy repintada en la última restauración y después corregida junto a las demás imágenes del Museo, **fig. 115**. Ella está inspirada en la imagen de Brasanelli del Museo Bogarín aunque la *Virgen Niña* que pudo acompañarla está ausente, quizás desaparecida; sin embargo el gesto diferente del brazo derecho levantado permite suponer que quizás nunca la tuvo. Se trata, probablemente, de un cambio introducido por el escultor guaraní, para mostrar a la santa en forma independiente.

A pesar del gesto diferente de su mano derecha, todos los demás elementos (las vestimentas, los pliegues de los paños y la posición de la mano izquierda con el libro) del modelo de Brasanelli son trasladados por el escultor guaraní a la otra imagen, pero reinterpretados en un sistema diferente que responde a otra lógica. A diferencia del discípulo que esculpió las imágenes principales del retablo siguiendo modelos de Brasanelli, y siguiendo su estilo y lógica compositiva, el escultor de la *Santa Ana* del Museo de San Ignacio Guazú traspone todo a su mentalidad guaraní, muy personal. Pero parece muy evidente que esa imagen no pudo haberla tallado sin tener el modelo delante suyo. El grupo tan importante de Brasanelli, la *Santa Ana con la Virgen* debió tener un destino definido porque ni en Santa María de Fe, ni en San Ignacio Guazú podían asociarse a otras figuras de santos. Los ojos de vidrio, extraños en imágenes de Brasanelli, las ubica fuera de los conjuntos de Santa María Fe y San Ignacio Guazú. No es pura coincidencia que el San Matías del mismo Museo Bogarín también lleve ojos parecidos y la misma técnica y estilo brasanelianos. Esas dos imágenes pertenecieron a un gran conjunto, que podría ser el del pueblo e iglesia de Santa Ana, Provincia de Misiones (Argentina) que fue incendiado y saqueado por las tropas de Gaspar Rodríguez de Francia en 1817. Su extraordinaria calidad se impuso a los destructores para retenerla como valioso botín que merecía ser conservado y trasladado a la orilla septentrional del Paraná. No conocemos la historia de sus viajes por Paraguay, pero si Mons. Bogarín pudo recogerla y trasladarla a su seminario-museo de Asunción, es que no alcanzó el rango de imagen patronal de ninguna localidad paraguaya. El retorno a su pueblo de origen sería un acto de buenos vecinos que en tiempos pasados se enfrentaron pero que tienen gestos de grandeza y deseo de reparar sus antiguos errores. El proyecto de entronizar a la *Santa Ana* del Museo Bogarín junto a la *Cruz de Santa Ana que cubre el MERCOSUR*, constituiría un símbolo de unión de tres países hermanos que rinden homenaje a aquellos guaraníes y misioneros jesuitas que construyeron un proyecto de sociedad que hoy es la admiración y esperanza para la Humanidad.

4. 3.- El segundo período: San Borja y el pleno barroco riograndense (1696-1705)

Después de cruzar los ríos Paraná y Uruguay el Hermano Brasanelli se radicó durante casi diez años en San Borja para construir su primera iglesia y equiparla de retablos e imágenes. En ella llevó al límite las posibilidades del sistema guaraní *og' jekutú*, de estructuras

de horcones clavados, al dotar a ese edificio de crucero y media naranja o cúpula, que exigía una altura solamente posible con la superposición de horcones y complejas cubiertas, en las que, a diferencia del modelo de techo, tipo Candelaria, casi siempre se producían goteras. En realidad su propósito fue transformar las tradicionales iglesias-galpones de techo a dos aguas, derivadas de las casas ceremoniales (*oga-guazú*), en templos barrocos cuyos elementos infaltables y fundamentales debían ser el crucero, la cúpula y la fachada. Si bien tenemos noticias de ensayos de cúpulas anteriores, podemos considerar al templo de San Borja el primer edificio de horcones en el que se resuelve satisfactoriamente ese tema de la cúpula a partir del crucero. Desde entonces, casi todas las iglesias de las misiones guaraníes siguieron ese modelo con algunas adaptaciones, como es la menor altura del cimborrio o media naranja, según San Nicolás. Una excepción son los templos chiquitanos que conservaron el esquema del siglo XVII, anterior a esta reforma, de más fácil mantenimiento y posible restauración como se demostró en los trabajos de Hans Roth. Dicha restauración se tornaría muy compleja, casi imposible, de contar la iglesia con una cúpula.

Analizando el dibujo de las ruinas de San Borja, publicado por el Padre Furlong, podemos advertir que el modelo de Brasanelli no deriva de las cúpulas italianas de Bernini o Borromini sino del cimborrio del templo de la Compañía de Córdoba, que Brasanelli conoció muy bien al instalar allí los dos retablos confeccionados en Santa María de Fe.²⁰⁵ San Borja fue la primera iglesia reformada, como ya fue dicho, con sus sillares y cúpula. Su vecina, San Nicolás, seguía su modelo y, a partir de ella, San Juan Bautista. Ellas, con sus cruceros y cúpulas, además de las paredes de sillares regulares de piedra itaquí, fueron los modelos de todas las iglesias de los comienzos del siglo XVIII, hasta la llegada de Prímoli, en 1730. Pero Brasanelli a pesar de introducir el sillar, tuvo la genialidad de conservar la estructura india de los horcones, adaptándola a la nueva técnica de paredes de piedra con esqueleto de horcones. En cambio, Prímoli, el nuevo arquitecto que reemplazaría a Brasanelli, a pesar de no contar con cal, decidió prescindir definitivamente de las estructuras de horcones en sus iglesias de San Miguel y Trinidad. Tampoco las iglesias de los pueblos de Chiquitos, fundados a partir de 1693, se adhirieron a esta última reforma, ni tenían posibilidades de hacerlo. Por lo tanto siguieron construyendo sus iglesias según los modelos estandarizados de las iglesias guaraníes del siglo XVII, cuyos modelos eran anteriores a dichas reformas.

Sabiendo que los Provinciales muchas veces recomendaban demoler cúpulas y torres para evitar goteras, como lo hizo el Padre Querini en los casos de Loreto y San Ignacio Miní, debemos aceptar que era casi imposible que esos mismos Provinciales aconsejasen dichas estructuras en las nuevas iglesias de Chiquitos. Por esta razón, la región de la Chiquitania se mantuvo fiel al modelo del siglo XVII, representado por la iglesia de la Candelaria: techo simple a dos aguas y torre exenta. Esta tecnología guaraní *og' jekutú* parecía impuesta por la falta de cal, pero lo ocurrido en los templos chiquitanos demuestra que no fue así. En San José, a pesar de contar con cal, y de hallarse ante la dificultad de conseguir horcones, se insistió en dichos soportes, aunque de medidas mucho menores. La cal se reservó exclusivamente para las fachadas: del templo, de la capilla miserere y del colegio lográndose un conjunto urbanístico monumental aunque para ello se debió prescindir, según el ejemplo de Concepción y San Ignacio Miní de Brasanelli, del clásico pórtico presente en las demás iglesias chiquitanas. Dichas variadas soluciones son prueba de la flexibilidad de los sistemas constructivos misioneros, que no se subordinaban a normativas estrictas, como actualmente suponen algunos autores.²⁰⁶

205 Ver: **Sustersic, B. D.:** *Templos...* op. cit., p. 278, lám. 3 a.

206 **Levinton, Norberto:** Ignorando dicha flexibilidad este autor sostiene que San Ignacio Miní debía tener un pórtico, convirtiendo una simple generalización, muy frecuente en los escritos del Padre José Cardiel, en norma tipológica inflexible y universal.

Debemos convenir que gracias a la fidelidad a una tradición muy probada y mejorada los templos chiquitanos están todavía en pie habiendo podido ser restaurados por Hans Roth. Al mantener íntegros sus techos sobre fuertes horcones renovables cobijaron la mayoría del mobiliario y equipamiento de esas iglesias, testimonios de la cultura misionera: retablos, imágenes, instrumentos y partituras musicales que entre las misiones de guaraníes se perdieron totalmente, presas de las llamas de los incendios y saqueos, o de la negligencia y antijesuitismo de la época del siglo “de las luces”.

El segundo elemento fundamental de la arquitectura y urbanismo barrocos era la fachada. Dotar a la plaza y al templo de ese elemento escenográfico indispensable era un ideal imposible porque las iglesias misioneras en lugar de fachada tenían pórtico o *punilla* donde se enseñaba la doctrina a los niños y jóvenes. En San Borja, Brasanelli talló las portadas y decoró cuanto pudo todos los elementos frontales y en lugar de los simples horcones colocó horcones-columnas pareados, al estilo de Miguel Ángel, pero no pudo dotar a su iglesia de una fachada. En cambio la iglesia siguiente, la de Concepción (1706-1715?) que contaba con cinco naves exigía una gran pantalla que disimulara su falta de proporción, lo cual le brindó la oportunidad de levantar una soberbia fachada con nichos y santos.²⁰⁷ Por su solidez de gran masa de sillares ella sobrevivió a los saqueos y destrucción de la iglesia llevadas a cabo por el Mariscal das Chagas Santos en 1817 por órdenes de Luis Teles da Silva, Marqués de Alegrete,²⁰⁸ pero no resistió la demolición ordenada por un capitán correntino, Berón Astrada en 1882.²⁰⁹

Sin conocer el destino futuro de sus obras el Hermano José Brasanelli quiso construir un templo barroco ejemplar ya que al de San Borja le faltaba la fachada y al de Concepción la cúpula. Ni en Itapúa, ni en Loreto, ni en Santa Ana tuvo nuevamente la posibilidad de volver a levantar una fachada. Sin embargo, en la última iglesia, San Ignacio Miní, el párroco, su amigo el Padre Cordule, según nuestra suposición, aceptó prescindir del pórtico. El resultado fue una impactante fachada que es actualmente el paradigma y el más elocuente *logo*, que junto con San Miguel y Trinidad son símbolos de la arquitectura de las misiones.²¹⁰

Hemos considerado necesario volver al tema de la reforma de la arquitectura misionera de Brasanelli por dos motivos: el primero es porque algunos autores no parecen haber comprendido el papel relevante que tuvo el Hermano Brasanelli en el desarrollo de la arquitectura misionera; el segundo motivo es para comprender las motivaciones del maestro en esos años de su paso por los siete pueblos orientales, momento clave que se refleja igualmente en arquitectura y en escultura.

A partir de esas coincidencias se podrá comprender mejor que en San Borja, y en la misma época también, inaugurara Brasanelli el nuevo estilo de retablos con imágenes barrocas reformadas. Hoy sólo quedan restos dispersos de ese equipamiento. Un *Ángel*, **fig. 119**, en el Museo Julio Castilhos de Porto Alegre (Brasil) es entre todas las imágenes conservadas de mano de Brasanelli, el que más recuerda a las figuras tenantes de los “*armadi*” de la sacristía del *Gesú* de Génova, de los hermanos Taurino, o a los muebles de Daniele Ferrari en *Santa Fedele* de Milán. El estilo más libre y gestual de esas figuras tenantes apenas cubiertas

207 En 1702 Concepción fue el pueblo con más habitantes, 5653, de todas las misiones. Suponemos, aunque sin total certeza, que la ampliación de 3 a 5 naves fue anterior a la llegada de Brasanelli. Dos naves que sobresalgan de la fachada, o una fachada más ancha que la iglesia no tiene mucha lógica. Por lo tanto se deduce de ello que el ensanchado de 3 a 5 naves debió ser anterior al nuevo imahfronte.

208 **Porto, A.:** *História das Missões...* op. cit. 2ª Parte, p. 351.

209 **Furlong, G.:** *Misiones...* op. cit., p. 533.

210 El hallazgo de algunos restos de cimientos han hecho suponer que Brasanelli construyó un pórtico para el templo de San Ignacio Miní. El hecho de que dichos cimientos no son ni perpendiculares ni paralelos al templo, sino oblicuos, implica la no correspondencia con el mismo. Por otra parte la simple observación de esa fachada, acompañada de algún sentido común y conocimientos de arquitectura obligan a rechazar la posibilidad de dicho pórtico. Los cimientos provendrían de una construcción anterior, o quizás de alguna intervención posterior que incluso intentó añadir un pórtico.

con algún paño en vuelo agitado las vuelve más barrocas que las figuras tradicionales misioneras del siglo XVII enfundadas en sotanas y casullas de los santos de la Orden. Del mismo modo, ese *Ángel* riograndense (1700?) en el diseño de su semidescubierto cuerpo, de sus revueltos paños y cabellos es todo acción e inaugura, junto con las columnas salomónicas de los retablos de Córdoba, la llegada del barroquismo berniniano al Río de la Plata. Ese frenesí gestual del *Ángel* de Porto Alegre solamente se puede relacionar con pocas imágenes riograndenses como la gran *Inmaculada* del Museo de San Miguel, Brasil (1700?), **fig. 124**, y el *San Luis Gonzaga*, titular del pueblo del mismo nombre, esculpidos ambos por colaboradores sobre bocetos, o quizás modelos de Brasanelli, en pequeña escala, hoy perdidos.

La *Inmaculada-Asunta* coronada de flores, **fig. 124**, es otro ejemplo de la elección de Brasanelli de iconografías extrañas al mundo hispano-guaraní. Pisando un orbe terráqueo rodeado por una inmensa y terrible serpiente, con un ángel, que no la eleva de los pies sino de la cintura, y con paños de extraño vuelo, ha sido siempre de difícil clasificación aunque el perfil de su rostro y cuello permiten reconocer el diseño, como en el caso del *Ángel* de Porto Alegre, de los rostros femeninos de Brasanelli. En cambio, el *San Miguel Arcángel* del Seminario de San Leopoldo, de su propia mano, se acerca algo más a la iconografía convencional, el cual junto a otro *San Miguel* mucho más barroco y dinámico, conocido hasta ahora sólo por sus numerosas copias, fueron los modelos de una nueva serie de los *San Miguel* barrocos, estilísticamente en las antípodas de los estáticos y monumentales guerreros de San Ignacio Guazú del siglo XVII.

De las numerosas esculturas producidas por Brasanelli en ese período ha sido posible identificar sólo cuatro más. El *Crucifijo* de la iglesia de Bomfin, Porto Alegre, **fig. 120**, el *Estanislao de Kostka* (o *San Luis Gonzaga*), **fig. 121**,²¹¹ del Museo de San Miguel, el gran *San Lorenzo*, **fig. 122**, titular de su pueblo y hoy en el mismo museo²¹² y el *San Borja arrodillado*, **fig. 117**,²¹³ descrito por el Padre Oliver, el cual es el punto de partida para el reconocimiento de las demás obras de Brasanelli.

Estas últimas cuatro imágenes parecen tener poca relación con las anteriormente mencionadas de Santa María de Fe y difícilmente podrían ser asignadas al mismo autor de no ser por algunos rasgos anatómicos semejantes, en especial los perfiles de sus rostros, muy diferenciados los masculinos de los femeninos. La composición de los cuerpos y de los paños es muy variada aunque todas ellas se caracterizan por los pliegues de bordes filosos, por su nuevo barroquismo gestual-espacial y por la tendencia al arabesco en el plegado de sus paños, características que provienen de los tallistas lombardos de la madera, sus maestros. El alba del *San Borja*, en especial, es fiel exponente del repertorio de pliegues utilizados por Brasanelli en sus diversos períodos. Lo que caracteriza y unifica a todas las imágenes del período riograndense es su énfasis gestual-espacial. Ninguna de estas figuras se orienta con su cuerpo y rostro en un solo eje hacia el fiel que las contempla, el cual no está concebido ya como devoto-orante, sino como espectador de la acción representada. Me refiero entre otros al combate de *San Miguel*, a la *Asunción de la Virgen*, a la adoración y éxtasis de *San Borja ante la Eucaristía*, al gran *San Lorenzo*, al *San Estanislao de Kostka* (hoy en el Museo de San Miguel) y al *San Luis Gonzaga* (en San Luis). La gestualidad espacial de las nuevas imágenes de Brasanelli representa una total ruptura con la frontalidad del estilo misionero del siglo XVII; ruptura que se irá atenuando hasta casi desaparecer en las obras posteriores de Brasanelli en el Paraná.

Pero esta gestualidad no se pone de manifiesto exclusivamente con los giros del eje del cuerpo sino que va acompañada casi siempre por el giro de la cabeza y por movimientos teatrales de los brazos. Al igual que la primera *Inmaculada* con peana de serpiente y esqueleto de

211 Sustersic, B. D.: "Imaginería..." op. cit., fig. 137.

212 El imponente *San Lorenzo*, dejando de lado la tradición escultórica misionera del siglo XVII, evoca en su mirada y rostro y sobre todo en el giro de la cabeza, el gesto heroico del *David* de Miguel Ángel.

213 Sustersic, B. D.: "Imaginería..." op. cit., fig. 136.

1693(?), el *San Borja* tiene el brazo derecho extendido y el izquierdo doblado sobre el pecho. Cambian las direcciones de la cabeza, la primera a la izquierda y arriba; a la derecha, hacia la Eucaristía, el segundo. Lógicamente que en el escenario de nubes y querubines de toda la hornacina, el Santo no podía estar tieso con la mirada frontal. Lo mismo se puede suponer de la *Inmaculada* de Santa María de Fe, con peana de esqueleto y serpiente, que estaba concebida para una ambientación de nubes y quizás querubines, lo que no se concretó pero pudo llevarse a cabo en la *Inmaculada* de Concepción, que pertenece al estilo siguiente, el de la tercera etapa, y que antes de ser llevada a San Roque de Corrientes, pudo tener un gran nicho con nubes y angelitos, como los de su peana y parecidos al San Borja, que no estuvo aislado como hoy podría juzgarse. Además había que determinar, si al Ángel del Museo Julio Castilhos estuvo siempre solitario, como aparece hoy en el museo, o perteneció a un grupo de ángeles que entre nubes acompañaban un tabernáculo, o a la *Inmaculada Asunta con guirnalda* como la del Museo de San Miguel. La abundancia de *estatuas horcones* de cabezas “móviles”, o sea, las primeras imágenes de *cabezas ensambladas* que vio Arsenio Isabelle, ha desaparecido en los fogones de los campamentos militares de las tropas que combatieron al movimiento separatista *farroupilha* (1835-1845). Esas imágenes primitivas sumadas a las imágenes barrocas en el estilo del Ángel del Museo Julio Castilhos, estilo de la mayoría de las imágenes talladas por Brasanelli para esa iglesia, constituyen un espectáculo irrepetible pues la mayoría de sus elementos desapareció en los fogones militares. Si hoy se conservara la obra de Brasanelli en San Borja muy diferente serían las historias de las artes de Río Grande do Sul. Por ello, es indispensable reconstruirla a partir de tres piezas: el Ángel del museo Julio Castilhos, la *Inmaculada Asunta* y el *San Luis Gonzaga* del Museo de San Miguel. Sin duda, Brasanelli llevó a cabo en los pueblos del río Uruguay (Río Grande do Sul) una extraordinaria revolución que fue admirada por los blancos pero fue incomprendida por los guaraníes. Sólo así se explica que su autor cambiase de rumbo tan abruptamente en las dos etapas siguientes. Quizás el cambio no fue tan abrupto como hoy puede juzgarse por la desaparición de los altares e iglesias. Un testimonio sería el escrito de Oliver sobre San Ignacio Miní:

*“Los cuatro altares colaterales merecen especial mención por su especial idea con hermosas estatuas de santos de nubes con muchos ángeles, y con primoroso adorno en todos ellos.”*²¹⁴

La figura solitaria del Museo de San Miguel, que lleva la inscripción “*Ego sum*” corresponde a un *Padre Eterno*, **fig. 123**, que aparecía entre nubes y querubines, como lo representó Miguel Ángel en la escena de la creación del hombre en la Sixtina. El perfil del rostro y el vuelo de los cabellos hacia atrás son, sin lugar a dudas, parecidos.

No podemos dejar de mencionar, también, la colosal imagen del Patrono San Miguel que se quemó en la iglesia matriz de Santo Ângelo, en la segunda mitad del siglo XIX. Por la descripción de la misma que nos proporcionó Hemeterio José Velloso da Silveira, creemos debió ser de la mano de Brasanelli o, más probablemente, procedente de un modelo suyo:

“Em 1855 vimos a imagem dese tão venerado Arcanjo.”

Era de estatura colossal. Tinha a seus pés um enorme dragão, em cuja cabeça descansava o ponto da lança sustentada pela mão direita de grandiosa imagem. Esse belo espécimen de escultura bem merecia ter sido conservado, pois mostraria como eram perfeitos o

214 **Oliver, Jaime:** *Breve notícia...* op. cit., ARSI. Paraq. 14, f. 4 v.

perfil da estátua e as tintas e dourados, que afrontavam muitas décadas decorridas. Levaram-na para a casa que servia de matriz de paróquia de Santo Ângelo. Aí foi tratada com tanto cuidado, que incendiou-se com o altar de panos e sarrafos onde a colocaram. Tendo ficado muito deformada o vigário fê-la reduzir a cinzas. Era essa a imagem que deve ter ocupado o altar-mór da igreja de São Miguel, pois a do frontispício era de pedra, como já dissemos, repetindo o que outros viram e nô-lo referiram.”²¹⁵

El pueblo de San Miguel era, junto con Santo Ángel, el baluarte de las misiones contra la presión de los portugueses. El Arcángel guerrero en el frontispicio y su imagen colosal en el altar principal debió de constituir un espectáculo impresionante y un estímulo para las frecuentes exigencias bélicas de sus habitantes.

La iglesia de San Borja, como nos informa Jaime Oliver, no logró ser concluida por Brasanelli. Dos hechos impidieron concluir esos trabajos. El primero fue el sitio de Colonia del Sacramento adonde el Hermano concurrió en calidad de cirujano aunque, según sospecha Aurelio Porto, su función era la de un experto militar. Solamente así se justifica que los sitiados le dispararan cuatro tiros de cañón mientras paseaba rezando por la playa. Por suerte para las artes misioneras, las balas cayeron muy cerca de él pero ninguna logró rozarlo. El guaraní cronista de Corpus que consignó el hecho otorgó un carácter admirable a ese suceso:

“19 de nov. El domingo de mañana, acabada la misa del Padre, los Portugueses hicieron 8 disparos. Aquel día el Pa’i Hno. José estaba rezando a la orilla del mar. Entonces los Portugueses le dispararon, pero los tiros cayeron cerca de él, a veces a su lado, a veces delante, pero, porque Dios no quiso, no sufrió daño.”²¹⁶

Al retornar del sitio y la toma de Colonia, Brasanelli no pudo continuar las obras del equipamiento de la iglesia de San Borja porque había otra urgencia: la iglesia de Concepción. Es por ello que el Padre Oliver escribió: *“La Iglesia del Pueblo de Sⁿ Borja pudiera parecer en cualquiera parte si estuviera acabada de adornar.”²¹⁷*

El trabajo de adornar las iglesias corría por cuenta de los escultores y pintores guaraníes, que por lo visto, tampoco lo terminaron, a causa, sin duda, de las interrupciones de las guerras por el Tratado de Permuta. Estamos ante una costumbre jesuítica misionera de priorizar los trabajos constructivos sobre los de la ornamentación, que se reiterará en Concepción y en Trinidad. En Concepción, Brasanelli no pudo tallar las imágenes para las hornacinas de la fachada porque debió partir a Itapúa y esta tarea, con algunas excepciones, la cumplieron los escultores guaraníes. En Trinidad, como veremos más adelante, el párroco debió ocultar los trabajos de ornamentación, frisos y altares, para no perder al director de la obra, el Padre Danesi.

4. 4.- Tercer estilo: Concepción de la Sierra, Loreto e Itapúa (1705-1720)

Concepción del río Uruguay y su gran imagen titular (1705-1712?)

De Concepción proviene la gran imagen de la *Inmaculada* (1710?) que se encuentra actualmente en el Museo de San Roque (Corrientes), **fig. 126**, y cuya importancia permite suponerla titular de aquel pueblo donde trabajó Brasanelli casi tanto tiempo como en San Borja. Ella fue salvada, seguramente con muchas dificultades, por su peso y grandes dimen-

215 **Velloso da Silveira, H. J.:** *As Missões Orientais...* op. cit., p. 194.

216 **Melià, Bartomeu:** “Escritos guaraníes como fuentes documentales de la historia paraguaya”, discurso de incorporación a la Academia Paraguaya de la Historia como Miembro de Número, pronunciado en junta pública y solemne el 15 de abril de 2004, en: *Historia Paraguaya*. Anuario de la Academia Paraguaya de la Historia. Asunción, 2004, vol. XLIV, p. 259.

217 **Oliver, J.:** *Breve noticia...* op. cit., f. 7v. Ver: **Auletta, E.:** “El P. Jaime Oliver...” op. cit.

siones, de las tropas de Chagas que en 1817 incendiaron y saquearon a todos los pueblos de la orilla occidental del río Uruguay.

Esta imagen reproduce en escala mayor la composición de la *Inmaculada* de Santa María de Fe (1693?), **fig. 125**. Por las notables coincidencias entre las dos imágenes podemos deducir que Brasanelli utilizaba bocetos, probablemente de su mano, los que eran adaptados a la etapa estilística por la que atravesaba el artista. Con excepción de la peana con la osamenta y la serpiente, reemplazadas por nubes y querubines, todos los elementos del cuerpo y los pliegues de los paños de aquella figuran en ésta del Museo de San Roque, pero traspuestos de un estilo tardorrenacentista y manierista de la primera, al nuevo barroco de la segunda. Se trata de un caso único donde se muestra exactamente el mismo tema y composición en dos estilos diferentes. Ambas obras testimonian las búsquedas del maestro de un nuevo lenguaje figurativo misionero. La recepción, tanto de los curas como de los guaraníes, guió esa búsqueda. La distancia recorrida desde la *Inmaculada* de 1693 (?) parece agigantarse si comparamos sus paños, pliegue por pliegue: la túnica, el manto que envuelve el cuerpo, el paño que cubre la cabeza y que rodea la base del cuello y los hombros. Esos pliegues, antes en natural caída, ahora ondulan, cobran vida propia, se levantan y parecen abrazar a la figura y proyectarse al espacio circundante. Pero no se trata únicamente del avance hacia un dinamismo barroco, como podríamos creer si nos guiamos por las diferencias descritas. En ese aspecto, el *Ángel* del Museo Julio Castilhos marcó ya su punto culminante no repetido en ninguna otra obra. La *Inmaculada* de San Roque (1710?) logra, por el contrario, un mayor equilibrio entre los aspectos tectónicos, la gestualidad barroca y el movimiento de los volúmenes en el espacio. Ese equilibrio será la característica principal del “estilo barroco misionero” creado por nuestro artista después de los experimentos del período riograndense. Esa nueva imaginería barroca surge recién con Brasanelli, ya que las figuras tectónicas del siglo XVII no pueden ser consideradas barrocas a pesar de la presencia de algún paño congelado en vuelo que remite a modelos de ese estilo provenientes de algún grabado.

La actividad de Brasanelli en Concepción permanece en el más profundo misterio. Lo absorbieron los trabajos de la enorme fachada, algo sin precedentes en las misiones y que sería el puente necesario para las grandes empresas del Hno. Prímoli. Nos llama la atención las pocas menciones de los documentos de sus obras, tanto arquitectónicas como escultóricas, cuyos escasos restos aumentan ese misterio.

Es posible adelantar ya la principal conclusión de este apartado acerca del arraigo del estilo barroco en las misiones. Mientras los tallistas guaraníes utilizaban grabados del siglo XVII traducían el barroquismo de esos modelos a las formas estables y tectónicas de su visión y mentalidad. De esos grabados nunca habría surgido el estilo barroco misionero del siglo XVIII. Pero los escultores tradicionalistas del siglo XVII tampoco muestran gran apego a los grabados.

Fueron necesarias cuatro décadas de intensa actividad de un escultor profesional como Brasanelli para que arraigara de un modo más permanente el nuevo estilo, diferente a los barrocos restantes de Sudamérica porque fue creado por un artista que sintetizó su bagaje europeo con algunos ingredientes de la tradición misionera. Aunque su enseñanza del nuevo estilo no logró conmover los cimientos de la concepción monumental de todos los escultores guaraníes, sus aportes enriquecieron el repertorio del nuevo lenguaje plástico de los talleres misioneros. Esos aportes producirán en el árbol de la tradición misionera una suerte de fecundo injerto del que surgió un estilo que desplegaría muy pronto sus nuevas y audaces formas. Lo revelan ya las seis imágenes de *pedra itaquí* de la fachada de Concepción que Brasanelli no pudo, o no quiso tallar, cuyo estilo proviene de la etapa anterior de fines del siglo XVII y que nos introducen en la etapa siguiente, la de las imágenes *triunfantes*, que serán el gran precedente de las extraordinarias obras de la iglesia de Trinidad.

Paraná: Loreto e Itapúa (1712?, 1718, 1720?)

La actividad de Brasanelli en la zona del Paraná es conocida por las empresas constructivas de Itapúa, documentadas en 1718, y de Santa Ana y San Ignacio Miní en los posteriores años de su vida, de 1723 a 1728. También hay menciones de un nuevo retablo en Santa Ana, de su estilo en el equipamiento de San Ignacio Miní y de todos los retablos e imágenes de la iglesia de Loreto que debieron ser excepcionales ya que merecieron admirados comentarios del Padre Oliver.

En cambio, sobre la fecha de esas obras no hay, por ahora, ninguna noticia. Pero esto no es lo más grave porque mediante minuciosas pesquisas y complejas deducciones se podrían recuperar del olvido esos datos. Lo que sí es absolutamente imposible es recuperar las audaces ideas, e inspiraciones surgidas de la creatividad de un artista a las que nos permitirían acceder esas obras irremediablemente perdidas.

Todos esos pueblos, junto con sus iglesias, retablos e imágenes, lamentablemente, fueron destruidos e incendiados en 1817 por las tropas de Gaspar Rodríguez de Francia. Algunas de sus imágenes pudieron ser llevadas al refugio del Iberá por los guaraníes fugitivos, entre ellas una *Virgen de Loreto*, **figs. 33 y 34**, hoy venerada en el pueblo homónimo de la provincia de Corrientes y un *Crucifijo* convertido en *Yacente*, **fig. 141**, hoy en la Catedral de la capital de dicha provincia. Casi todas las demás imágenes de las iglesias han desaparecido definitivamente. Es por lo tanto casi imposible reconstruir las características de aquellas obras que corresponden al tercer estilo de Brasanelli, el de Loreto e Itapúa, y el cuarto, el de Santa Ana y San Ignacio Miní, de los últimos diez o quince años de la vida del artista. No se trata de una investigación histórica, sino del esbozo de puentes heurísticos que permitan concebir la unidad de la obra de un artista y reconstruir la línea evolutiva de la misma a partir de los escasos puntos conocidos de su trayectoria.

Con excepción del *Crucifijo*, convertido en *Yacente*, de la Catedral de Corrientes, y de los *Niño Jesús Alcalde*, uno del pueblo de Jesús²¹⁸, **fig. 157**, y el otro de San Ignacio Guazú, **fig. 155**, las demás imágenes de Brasanelli que llegaron a nosotros se encuentran en los llamados “*pueblos de abajo*”, Santa Rosa, Santa María de Fe y San Ignacio Guazú, donde no hay prueba documental de alguna residencia del artista. Las similitudes estilísticas de dichas obras con las escasísimas del Paraná son las únicas pistas que permiten clasificarlas en el tercero y en el cuarto período escultórico de Brasanelli, o sea, en la segunda y en la tercera década del siglo XVIII. Entre esas escasas obras se encuentra el ya mencionado y excepcional *Crucifijo-Yacente* de la Catedral de Corrientes.

En su estado original de *Crucifijo* fue la imagen de Brasanelli más copiada y difundida en la Provincia Paraquaria²¹⁹. La primera copia fue la del *Crucifijo* de San Miguel de Corrientes, **fig. 144**. Los demás *Crucifijos* siguen el modelo de Brasanelli pero a través de la copia guaraní de San Miguel. Encontramos *Crucifijos* que siguen ese estilo e iconografía en Santa Rosa de Calamuchita en Córdoba, **fig. 152** en San Ignacio de Buenos Aires, en San Miguel de Brasil, **fig. 147** y en Trinidad del Paraguay, **fig. 149** entre los de mayor tamaño e importancia. Numerosos *Crucifijos* menores que repiten la cuerda en su antebrazo o su barba recortada, y que se hallan guardados en los museos y colecciones del arte misionero atestiguan la difusión de ese modelo de Brasanelli.

Aunque con muy toscas intervenciones, como es el serruchado de los brazos para articularlos mediante bisagras de cuero, o el injerto de dentadura y cabellos reales con sobrepintados de mucha sangre, el *Crucifijo-Yacente* de Corrientes aún exhibe toda la nobleza de una de

218 **Sustersic, B. D.:** “Imaginería...” op. cit., fig. 138 d, la leyenda corresponde a 141 a. La iconografía de estos *Niños Jesús Alcalde* ha sido traída por Brasanelli desde Sevilla donde ha sido representado en relieve de estuco en la bóveda oval de lo que fue en su época un templo jesuítico y hoy es un gran salón, llamado de San Hermenegildo.

219 **Sustersic, B. D.:** “Una antigua devoción que perdura en el tiempo: el Señor Yacente de Corrientes”, en: *VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes: “El arte entre lo público y lo privado”*. Buenos Aires: CAIA, Universidad de Buenos Aires, 1995, pp. 51 a 62.

las mejores tallas del escultor italiano. A pesar de las semejanzas con el *Crucifijo* de Bomfin, la mayor seguridad en la definición anatómica y el paño de pureza con pliegues de formas geométricas de quiebres alternados y angulosos lo ubican claramente en su producción posterior a la segunda etapa riograndense y también a la *Inmaculada Asunta* de Concepción, correspondiente a una fecha próxima a 1710. Estilísticamente las imágenes más cercanas al *Crucifijo-Yacente* de Corrientes son las de *La Anunciación* de Santa Rosa. Por lo tanto ese *Crucifijo* se ubicaría entre las imágenes (desconocidas) de Loreto o Itapúa, entre 1715 y 1720.

Aunque es muy difícil saber con total seguridad a qué pueblo perteneció tan excepcional talla nuestra propuesta se inclina por la capilla del Monte Calvario de Loreto, Provincia de Misiones (Argentina). Dicho lugar fue centro de peregrinaciones que incluían la visita al famoso oratorio de Loreto y la tumba del Padre Ruiz de Montoya cuyos huesos fueron trasladados desde Lima por una delegación de guaraníes. La visita de peregrinos de diversos pueblos al lugar explicaría la fama de ese *Crucifijo* y sus numerosas copias y reinterpretaciones. El nuevo nombre de la loma de Yatebu, como Loreto y la *Virgen* patrona del nuevo pueblo atestiguan que la mayoría de los emigrados de los dos pueblos, Loreto y San Miguel, procedían de Loreto. Los dos magníficos *Crucifijos*, que sólo con muchas dificultades pudieron transportar, eran las mayores joyas artísticas de su pueblo. El de Brasanelli quedó en la nueva Loreto y el otro, inspirado en el mismo, siguió hasta San Miguel. Las autoridades religiosas y civiles no pudieron resistir el atractivo del *Crucifijo* de Brasanelli y lo llevaron a su catedral. Las cruentas operaciones a las que lo sometieron habla de la cultura artística de sus pobladores y del respeto por una obra de arte usurpada a los fugitivos guaraníes.

La iglesia de Loreto Misiones Argentina tenía también varios retablos equipados con bellas imágenes, todas obras del Hermano Brasanelli. Del relato del Padre Jaime Oliver no se puede deducir con seguridad si también la iglesia fue obra del mismo artista. Lo cierto es que el maestro trabajó mucho tiempo en ella y quizás sus mejores imágenes fueron dedicadas a equiparla. El *Crucifijo-Yacente* de Corrientes podría ser una muestra de la calidad y estilo de las imágenes de la iglesia de Loreto y del período paranaense en el que se incluye también Itapúa, figs. 141-143.

4. 5.- Cuarto estilo: Santa Rosa, Santa María de Fe, Santa Ana y San Ignacio Miní

El grupo de *La Anunciación*, figs. 158-160, la *Virgen de Loreto*, fig. 163, una pequeña *Inmaculada*, de la capilla de Loreto de Santa Rosa, fig. 162, el *Niño Jesús Alcalde* de San Ignacio Guazú, fig. 155, y el del pueblo de Jesús que también podría ser una copia, fig. 157, podrían corresponder a las obras de dicho último período. La *Inmaculada* de Concepción (San Roque Corrientes) estaría entre las más tempranas muestras del tercer estilo, mientras el *Crucifijo-Yacente* (Catedral de Corrientes) representaría un punto intermedio del corpus de las obras de Loreto e Itapúa. Es doloroso constatar que la etapa principal, y lo que fue en su tiempo el conjunto más numeroso de las obras de Brasanelli, deba conocerse y estudiar solamente a través de tan pocas obras. Sin embargo, la calidad de esas pocas imágenes es tan excepcional que podemos arriesgarnos a creer que entre ellas se encuentran algunas de las mejores muestras de su arte escultórico. Además ellas nos permiten conocer el nivel plástico del artista, que fue excepcional no como algunos críticos suponen, asegurando que de permanecer en Europa sería un escultor intrascendente. Sobre todo la incorporación de algunas características del estilo monumental guaraní le confiere un notable mérito como pensador abierto a la cultura local. Sus obras fueron renovadas con esos aportes de la cultura local, que no habría recibido de permanecer en el Viejo Continente.

El oratorio de Loreto en Santa Rosa, Paraguay: imágenes y pinturas de Brasanelli

El oratorio de Ntra. Señora de Loreto de Santa Rosa (Paraguay) es el único recinto sagrado en su tipo que llegó en su estado original hasta la actualidad. Aunque no aparezca en los planos de los demás pueblos y aunque solamente en Loreto (Argentina) las excavaciones arqueológicas lograron ponerlo a la vista, todos los pueblos, según las recomendaciones del Padre Torres, debían tener un oratorio con esa advocación tan significativa en la vida del fundador de la Compañía, San Ignacio de Loyola.

Además de ser el único ejemplo conservado de esos oratorios, el de Santa Rosa exhibe uno de los pocos casos de pintura muraria, que por los escritos sabemos que eran muy frecuentes en las misiones. En efecto la pared que da al naciente conserva, muy deteriorada actualmente, una gran pintura mural que puede asignarse, en sus partes principales, sin mucho temor a error a nuestro artista. Representa dos escenas. En una se ve al Arcángel San Miguel y sus ángeles venciendo y precipitando a los demonios al abismo del fuego eterno, **fig. 186**, En la otra se observa en la parte inferior una *Anunciación*, algo borrada o quizás inconclusa. **fig. 185**. Ambas pinturas representan al correlato celeste de aquel instante del Anuncio en la casita de Nazaret. Vemos así a un Dios Padre que bendice a su Hijo que en la figura de un Niño desciende en una nubecilla luminosa a la Tierra. El Niño Jesús, actualmente borrado, es visible claramente en las fotografías de Liber Fridman de 1941. Legiones de ángeles contemplan en adoración la escena. Lucifer y los ángeles que se rebelan a adorarlo bajo la condición humana, son precipitados por San Miguel y sus milicias al Infierno.

En la escena de la adoración de los ángeles del Niño Jesús en el momento de la Encarnación, es posible descubrir la labor de pinceles guiados por la mano, el ojo y la mentalidad de un pintor europeo y además otras pinceladas diferentes. La escena de la adoración de los ángeles muestra entonces dos etapas: la pintura original y el trazado de líneas que refuerzan las siluetas, que no siempre comprenden el estilo y la labor original del pintor que concibió esas pinturas, que difícilmente pueda ser otro que Brasanelli. A pesar de cierta torpeza de esas siluetas, debemos lamentar que no fueran trazadas en el caso del Niño Jesús, que se ha borrado completamente y el cual todavía se distinguía con claridad cuando fue fotografiado por Liber Fridman. La Adoración de los Ángeles de la derecha, y la rebelión de los demonios de la izquierda, están íntimamente relacionadas con la escena de *La Anunciación* que no se terminó de pintar, como un ejemplo más de las obras inconclusas de Brasanelli, pero que se halla magistralmente esculpida en el grupo de *La Anunciación*.

Se debe interpretar entonces que las imágenes esculpidas y las pinturas forman parte de un solo conjunto que representa en todo su significado e implicaciones la teología de la Encarnación de Cristo-Dios en la Humanidad según la “hipótesis sugestiva de Santo Tomás”.²²⁰

Podemos pensar que Brasanelli en sus últimas obras volvió a evocar las creaciones de Bernini, y que la escenificación del *San Borja adorando la Eucaristía* de la primera década dio lugar en los últimos períodos de su vida al gran proyecto de escenificar la Encarnación del grupo escultórico con el gran mural de su fondo.

Las pinturas murales y las esculturas, el grupo de *La Anunciación*, Ntra. Señora de Loreto y la *Inmaculada* más pequeña, son no solamente el más valioso testimonio de esa etapa de Santa Rosa de Brasanelli, sino la única muestra de cómo pudieron ser las iglesias donde él trabajó durante varios años. Sin embargo, de esas imágenes no tenemos otra documentación que una escueta mención en el inventario de la expulsión, de 1768, correspondiente a dicho pueblo. Tenemos en cambio la certeza de que aunque provengan de mano de un escultor europeo, dichas esculturas nunca podrían haber sido talladas en el Viejo Continente.

220 Baldotto, G.; Paolillo, A.: *El Barroco en las Reducciones de Guaraníes. Provincias del Paraguay 1609 - 1768*. Treviso: Gianni Baldotto, 2004, P.268

Es necesario un comentario sobre la misteriosa *Piedad* guardada en esa capilla y que no fue mencionada por los viajeros ni por Josefina Plá. Creemos que dicha omisión se debió a la gran diferencia con las demás imágenes de Brasanelli en esa capilla. A primera vista no parecen del mismo estilo ni del mismo autor. Sin embargo el perfil de la Virgen corresponde a los perfiles femeninos de las obras tempranas de Brasanelli. En cambio los pliegues de la túnica y del manto no guardan casi relación con los sistemas conocidos del escultor y podrían corresponder a sus primeros años americanos. La composición del grupo recuerda lejanamente a *La Piedad* del Vaticano. Comparada con *La Piedad* de Santiago, más nórdica y española, *La Piedad* de la capilla de Loreto de Santa Rosa corresponde seguramente a un escultor italiano que no permite suponer que 25 años más tarde tallaría el grupo de *La Anunciación* para la misma capilla.

El grupo escultórico de La Anunciación

A pesar de que no poseemos ningún documento que pruebe la autoría de Brasanelli de este extraordinario conjunto, sin embargo, la tradición popular y la crítica erudita siempre lo atribuyeron al mismo. Si en las demás obras no es fácil separar las partes correspondientes a su mano de las de sus ayudantes, tanto en el *Crucifijo-Yacente* de Corrientes como en este conjunto es imposible pensar en intervenciones extrañas. En ambas obras el artista llegó al cenit de su labor escultórica por lo que debemos lamentar que tantas imágenes de calidad semejante se hayan perdido en los incendios y devastaciones de los pueblos en los años que siguieron a la Independencia de Argentina, Paraguay y Brasil. La suerte de los ocho pueblos actualmente paraguayos fue más benigna y aunque todos perdieron sus templos, gran parte de sus imágenes lograron sobrevivir hasta ahora, aunque para correr el riesgo de perder su calidad original en las agresivas e inexpertas restauraciones de las últimas décadas.²²¹

En 1975 todas las imágenes fueron fotografiadas por el Profesor Schenone en la misma capilla de Loreto en Santa Rosa, donde se encuentran actualmente. Esas fotografías son testimonios que nos permiten descubrir notables diferencias con su estado actual. Sobre todo los rostros del *Ángel* y de *María* han perdido el modelado originario de extraordinaria sensibilidad, bajo las gruesas capas de estuco que le fueron aplicadas en 1980. Fue durante ese proceso de estucado, llevado a cabo por una ayudante del restaurador chileno Tito González, que pude ver esas imágenes cubiertas de remiendos de masilla de restauración. Según me explicó la operaria, las imágenes venían de una exposición realizada en Brasil, donde fueron lijadas hasta la madera que es como ese público prefería verlas. Aunque dicha explicación no me resultó convincente, el proceso del estucado era casi total. En las fotografías de 1975 se puede observar debajo de los *craquelets* del rostro la presencia de una hoja de plata. Hoy, en un pequeño sector donde el estuco se ha desprendido en la mejilla de la *Virgen de La Anunciación*, se puede apreciar que esa “*suprabase* de pan de plata” aún se encuentra debajo de tan torpe cubierta que anula su función de transparentar la luminosidad del blanco metal. En efecto, las fotografías del Profesor Schenone exhiben un brillo aterciopelado y perlado en las mejillas, frente y cuello de ambas figuras. Sin duda, las capas originales de la pintura eran muy finas y transparentaban como veladuras el reflejo de la plata subyacente. Tanto el delicado modelado de los rostros como el brillo perlado de la plata quedaron ocultos por la gruesa capa de estuco y la opaca pintura que lo cubre actualmente. Probablemente dicho proceso sea reversible y algún día esos rostros recuperen

221 Se podría objetar que no todas las iglesias misioneras paraguayas se destruyeron porque perdura San Cosme y Damián, pero en ella no se puede estudiar el sistema de las iglesias misioneras pues se trataba de aulas de un colegio que los jesuitas transformaron en iglesia, al no tener tiempo de concluir la que habían comenzado. Pero esa misma iglesia provisoria también tuvo su incendio y pervive hoy reconstruida.

tanto el modelado como el color de las encarnaciones originales, que permitirán apreciar todo el potencial expresivo de un artista cuya obra conocemos muy fragmentariamente y se encuentra en mal estado de conservación.

La “*suprabase* de pan de plata” como la llaman los escultores quiteños es visible también en los rostros y en las manos de la *Virgen de Loreto* y su Niño. Probablemente la misma técnica fue utilizada en el rostro y en las manos de la *Inmaculada* con luna, perteneciente al mismo oratorio, también de mano de Brasanelli. Se trata de la última propuesta de las *Inmaculadas “reformadas”* con velo en la cabeza la que no tuvo aceptación como se señaló anteriormente.

El conjunto de *La Anunciación*, probablemente la obra más famosa y admirada del Hno. Brasanelli, encierra no pocos misterios. Entre ellos el *contraposto* entre los pliegues angulosos y simétricos del *Arcángel Gabriel*, **fig. 159**, y los espiralados y curvos de la *Virgen*, **fig. 160**, que podrían referirse a caracterizaciones semióticas del encuentro entre el mundo material y el mensajero que proviene del cielo, de un mundo espiritual. Dicho *contraposto* será analizado en las últimas conclusiones de la Tercera Parte para definir el estilo del arte *chamánico*-barroco guaraní-jesuítico.

Siempre los historiadores se han referido a este conjunto escultórico de *La Anunciación* de Santa Rosa como la obra más lograda de Brasanelli. La cubierta de estuco que cubre desde 1980 las facciones originales no fue impedimento para dicha valoración. Sin embargo, quien tuvo palabras más elogiosas e inspiradas fue Josefina Plá, quien vio esos rostros en un estado más cercano al original. A pesar de la general admiración, parece que nadie tomó conciencia de que las pinturas del mural forman parte de una sola representación, del mismo modo, o mejor aún, que los querubines y nubes con la Eucaristía formaban un solo conjunto con la imagen de *San Borja* en el pueblo de ese mismo nombre. En efecto, en el instante del consentimiento de María, en el cielo se desarrollaron acontecimientos cruciales representados por la pintura mural. Al describir las pinturas de la capilla de Loreto, recién tomé conciencia de dicha integración, a consecuencia de lo cual esta descripción figura en dos partes, casi tres, porque al final del libro volvemos a este tema para analizar las características *chamánicas* del Ángel en contraste con María. Esta triple recurrencia representa repetidos abordajes de una obra que seguramente guarda todavía muchos misterios.

La segunda estadía en Santa María de Fe

Existe amplia documentación que certifica la presencia de Brasanelli, desde 1723 a 1728, en San Ignacio Miní y en Santa Ana. Pero todos los retablos e imágenes de las iglesias de dichos pueblos que podrían descubrirnos el estilo del maestro en esta última etapa han desaparecido sin dejar huellas. Solamente se conocen de él, con seguridad, los relieves muy restaurados de los dos *ángeles con banderas* en la fachada de San Ignacio Miní.

Por otra parte, tenemos varias imágenes en Santa María de Fe que revelan el origen de las gubias de Brasanelli y descubren un estilo nuevo que no constituye una ruptura sino un avance progresivo de algunas tendencias ya conocidas en la tercera etapa. Estas imágenes son la *Virgen de la Candelaria*, **figs. 172 y 173**, la *Santa Bárbara*²²², **figs. 168 y 169**, el *San Miguel*²²³, **fig. 191**, y el *San José*²²⁴. **Figs. 170 y 171**. Aunque no hemos logrado hallar hasta ahora ninguna documentación que pruebe una segunda estadía de Brasanelli en Santa María de Fe, sin embargo por la cercanía de Santa Rosa podemos suponerla.

Hay varias menciones de la presencia de Brasanelli en Santa Ana y San Ignacio Miní, pero no hay obras escultóricas que permitan conocer su estilo. Por otra parte, no hay nin-

222 Sustersic, B. D.: “Imaginería...” op. cit., fig. 117.

223 *Ibíd.*, figs. 118 y 121.

224 *Ibíd.*, p. 58, fig. 40.

guna mención documental sobre su estadía en Santa Rosa y Nuestra Señora de Fe, pero hay numerosas obras que la atestiguan. Haría falta un puente: o un solo escrito de los pueblos de “*abajo*”, Santa Rosa, Nuestra Señora de Fe, o por el contrario, una sola obra que permita establecer las equivalencias necesarias con los pueblos del Paraná. Este puente, afortunadamente, lo permiten reconstruir los dos relieves de San Ignacio Miní ya mencionados. Los rostros simplificados y geometrizados, con pocos detalles anatómicos, de los dos *ángeles*, **fig. 177**, además de sus extraños cabellos se corresponden notablemente con la mayoría de los rostros de las imágenes de Santa María de Fe, especialmente con el de la *Santa Bárbara*. La rústica materia del asperón no se puede comparar con el dócil cedro, sin embargo, las características de la progresiva geometrización, visible sobre todo en los pliegues cada vez más rígidos de los paños y en el tratamiento más simplificado y sintético de los detalles anatómicos, rostros, pies y manos de las imágenes de Santa María de Fe, se asocian a las cabezas, banderas y alas de los dos *ángeles* de San Ignacio Miní. Por todo lo cual, unos y otros los podemos reunir entre las notables creaciones del último período.

La consecuencia de estos razonamientos y comparaciones es saber que el período aproximado de las imágenes mencionadas de Santa María de Fe corresponde a la última década de vida del artista. También podemos creer que las imágenes de las iglesias de San Ignacio Miní y de Santa Ana eran, si no iguales, parecidas a las de Santa María de Fe. En cambio, las de Loreto e Itapúa se aproximaban más al *Crucifijo-Yacente* de Corrientes y en sus rostros a *La Anunciación* de Santa Rosa.

Como conclusión también podemos afirmar que Brasanelli nunca habría llegado a esa geometrización de intención semiótica-mágica de haber permanecido en el medio europeo. Esa versión personal de un realismo mágico-barroco tiene un largo cordón umbilical que la une a su Italia natal y al mismo tiempo a la imaginaria misionera del siglo XVII.

La producción del último estilo de Brasanelli, que por su originalidad y calidad merece la consagración de estudios más amplios, logra en esta breve presentación superar la principal y mayor dificultad: su reconocimiento y clasificación en el contexto de las obras del artista, además de su significado en el arte general misionero. Únicamente a partir de esta ordenación en las coordenadas estilísticas y temporales del último período se abre la posibilidad de estudios más profundos y amplios, consagrados exclusivamente a esas y otras imágenes del mismo escultor. Por ahora nuestro análisis se detendrá en las últimas obras de Santa María de Fe ya que se trata del único conjunto cuya semejanza y coherencia puede revelarnos el pensamiento del escultor después de su larga permanencia en la sociedad guaraní. Si su primera estadía en ese pueblo y la siguiente riograndense revelan el pensamiento de un artista jesuita formado en la Europa de fines del siglo XVII, sus últimas obras, en cambio, incorporaron parte de la mentalidad guaraní y el clima emocional de las relaciones de reciprocidad en la intimidad de esa sociedad, y logran comulgar en sus ideales religiosos y místicos aun muy poco conocidos en la actualidad.

El San Miguel barroco “de los grandes bucles” del Museo de Santa María de Fe

Los ángeles entre los guaraníes tienen un arraigo muy profundo y carismático. Juntamente con los santos, ellos fueron identificados con los seres míticos de su cultura, elaborada durante milenios, antes de la llegada del cristianismo. Cada aspecto de la vida tenía como destinatario un ente mítico que canalizaba las corrientes imaginarias aglutinadas hacia ese sentido.

El lado antagónico y violento de la vida, y todo lo relacionado con la guerra, tenía en el Arcángel San Miguel el garante del triunfo del Bien sobre el Mal. El “*príncipe de las milicias celestiales*” se convirtió también en el “*príncipe de las milicias misioneras*”, en su lucha sin cuartel frente a la amenaza constante de los bandeirantes portugueses.

Si el cristianismo proclamaba un solo *Tupã*, padre originario y verdadero (*Ñanderú-vusú-eté*), su poder se transmitía a través de mensajeros y entes míticos intermediarios. La tradición española legó la leyenda de *Santiago Matamoros* que a galope y con la espada desenvainada arremetía contra los enemigos infieles. El extraordinario grupo ecuestre del pueblo de Santiago testimonia esa presencia, que por otra parte no fue muy extendida.²²⁵

También en el Museo de Yapeyú existe una arcaica y notable imagen ecuestre de *San Jorge*, que fue el Santo Patrono de las cofradías militares y de los armeros en el Viejo Continente.²²⁶ **Fig. 47.**

A pesar de esos ejemplos de santos guerreros, podemos estar seguros de que entre los guaraníes fue el Arcángel San Miguel, el guerrero alado, después de *Tupã* y de María, el más difundido y popular. Su imagen coronaba los retablos en un nivel más alto aún que el Padre San Ignacio y los demás santos jesuitas.

Sin duda, se debe a esa especial identificación de la mentalidad guaraní con ese “dios” o genio de la guerra, el hecho de que sobrevivieran las antiguas esculturas de San Miguel en San Ignacio Guazú. Pero en los demás pueblos las nuevas imágenes barrocas fueron reemplazando a las antiguas. Durante el siglo XVIII el *San Miguel* dinámico barroco desplazó al estático frontal de la tradición estilística anterior. El ángel blandiendo la espada flamígera y venciendo al demonio es uno de los temas que mejor se asimilan a la nueva estética barroca. Sin embargo, cierto carácter hierático y simbólico, referido a la mentalidad del ideograma, sigue perdurando a pesar del nuevo énfasis gestual. Mejor dicho, es precisamente la acentuación de los arquetipos barrocos lo que convierte a la lucha en una danza ritual en la que vence, más que el filo de una espada, el poder mágico de ese ritual.

Probablemente tuvieron en ello responsabilidad, además de la reelaboración de los grabados de la época, los numerosos pasos y danzas en los que, después de varias escaramuzas entre ángeles y demonios, se representaba el triunfo definitivo de San Miguel sobre Lucifer.

En ese nuevo tipo dieciochesco se inscribe el *San Miguel con casco y espada* de Santa María de Fe, y el notable de San Cosme y San Damián con espada flamígera, **fig. 203**, que siguen un modelo perdido de Brasanelli; también los dos de la catedral de Encarnación cuyo paradero es hoy desconocido y muchos otros en los cuales no nos detendremos. Debemos lamentar sobre todo la pérdida del gran *San Miguel* del pórtico de la iglesia del pueblo del mismo nombre en Brasil que debía ser, a juzgar por los testimonios de los viajeros, realmente representativo y excepcional.

En cambio, se conserva en el Museo de Santa María de Fe un notable *San Miguel* con espada, el que en lugar de casco tiene una cabellera de grandes bucles, como si fuera una peluca. Todo indica que la figura fue tallada íntegramente por Brasanelli mientras que en su peana intervinieron ayudantes, **fig. 191**.

Varias copias nos hablan de la popularidad de dicha imagen. Una, de menor tamaño, preside el altar principal de la iglesia del pueblo de San Miguel, cercano al río Tebicuary (Paraguay); como sostiene una balanza podemos estar seguros de que su modelo también la tenía. Lamentablemente, en su última restauración realizada en el año 2006, fue repintado en exceso, **fig. 192**. También en el Museo de las Teresas de Córdoba (Argentina) hay otro *San Miguel* más pequeño que aún sigue el mismo modelo. El *San Miguel* de la localidad del Pilar (Ñeembucu, Paraguay) sigue también su composición a pesar de que prescinde de sus bucles, reemplaza el complejo plegado de su manto con otro de pliegues tradicionales *aplanados* y en lugar de vencer a la serpiente lucha con un demonio de cuerpo pintado que representa probablemente a un guaycurú, o a un payaguá, enemigos de las misiones, **figs. 193, 194 y 195**.

225 *Ibídem*, p. 173, fig. 134.

226 *Ibídem*, fig. 133.

La atribución del *San Miguel* con los grandes bucles al Hermano Brasanelli se basa en tres argumentos: el análisis de los paños, el de la anatomía de las manos y pies, y el del rostro y la cabeza.

Los paños de la capa dibujan pliegues rígidos que se quiebran formando extrañas figuras geométricas en las que predominan ángulos y líneas rectas sobre las curvas. Dicho sistema ya aparece en la única imagen con autoría bien documentada que es el *San Borja arrodillado*, que permanece hasta hoy en la localidad para la que fue esculpido como patrono. Esos pliegues no realistas y que recuerdan algunas soluciones de Bernini, señalan la común autoría de varias otras imágenes como el *Niño Jesús Alcalde* de San Ignacio Guazú y quizás también el de Jesús; el grupo de *La Anunciación*, la *Virgen de Loreto* y sobre todo la pequeña *Inmaculada* del oratorio de Santa Rosa.²²⁷

También varias tallas de Santa María de Fe poseen igual plegado de paños: la *Virgen de la Candelaria*, la *Santa Bárbara*, el *San José*, que se presenta como un caso muy especial, por ser probablemente una imagen inconclusa, y el *San Miguel* de los bucles con la serpiente o dragón al que nos referimos.

Para reconocer a un autor es siempre interesante estudiar la forma de definir la anatomía de las manos de sus figuras. En este caso se trata de una característica difícil de juzgar porque los dedos se hallan generalmente destruidos o muy restaurados. No ocurre lo mismo con los pies. Los dedos son idénticos en todos los ejemplos mencionados, con excepción del *San Borja arrodillado* que probablemente los tuviera cubiertos por el calzado, antes de ser aserrados junto con las nubes que el P. Jaime Oliver observó y describió con tanto acierto.

La cabeza del *San Miguel* exhibe características únicas. El rostro no es ya europeo ni tampoco americano. Es un prototipo superior en el que la geometría, la simetría y la frontalidad han puesto cauces a los desbordes barrocos, han puesto estructura a la suntuosidad efímera que caracteriza a ese estilo. La forma de óvalo y los ojos algo oblicuos pudieron tener relación con aspectos de la anatomía guaraní, **fig. 194**. No así la pequeña boca y nariz respingada que provienen, según suponemos, de recuerdos de los rostros de *ángeles* berninianos. Ese tipo facial se descubre también en el *San Luis* del Museo de San Miguel (Brasil), **fig. 121**, y en las otras imágenes ya mencionadas del segundo y tercer períodos. Debemos agregarles los dos notables relieves de *ángeles* con banderas de la portada central de San Ignacio Miní que corresponden a este cuarto y último estilo y período, **figs. 175-177**.

El aspecto de los cabellos del *Arcángel* de Santa María de Fe merece una mención especial. Los bucles tal como los conocemos en el *Niño Jesús Alcalde* y en otras imágenes se transforman en las obras de Santa María de Fe en dos sistemas distintos. El primero es el de bucles pequeños y abigarrados como aparecen en la *Virgen de la Candelaria*, en la *Santa Bárbara* y en el *San José*. En el segundo sistema aquéllos adquieren proporciones sobredimensionadas: es el caso del *San Miguel*. Esos bucles recuerdan las grandes pelucas de los bustos-retratos de Bernini. Sin duda en este caso han sido interpretados como un símbolo más del *status* y poder del Ángel, el que adopta además una postura frontal muy significativa. Comparado con el otro *San Miguel con casco*, ubicado en el mismo museo, realizado por un excelente escultor guaraní (que sigue probablemente un modelo hoy perdido de Brasanelli), que blande una espada flamígera con un énfasis gestual típicamente barrocos, la imagen del *San Miguel con grandes bucles* es concebida como el retrato de un personaje celestial, revestido de todos sus atributos de magia, asombro y poder. En una palabra, el impacto de este *San Miguel* no reside tanto en la acción desplegada como en su monumentalidad, consecuencia de su composición frontal y simétrica; dicho impacto, además es acrecentado por

227 **Ibidem.** El *Niño Jesús* (Jesús, Paraguay): p. 176, fig. 138 d. La *Anunciación*: p. 177, fig. 139. La *Inmaculada*: p. 179, fig. 140.

sus notables y sorprendentes atributos como los grandes bucles, los pliegues extraños de la capa, la gran espada, la balanza que seguramente tenía, etc.

Desde ese punto de vista podemos confirmar que, junto a sus notables características y excelente ejecución que revelan una autoría europea, este *San Miguel* tiene un fuerte carácter misionero. A pesar de la dificultad de su definición, ese carácter permitiría reconocerlo aun en un entorno de imágenes coloniales o europeas. Esperamos que antes de concluir esta investigación, en la última parte correspondiente a los nuevos enfoques metodológicos, sea posible definir ese carácter misionero del *San Miguel de los grandes bucles* tallado por un escultor europeo-guaraní como ya puede ser considerado el Hermano José Brasanelli.

El San José, la Santa Bárbara y la Virgen de la Candelaria

La búsqueda de nuevos objetivos, totalmente diferentes a aquellos en los que se formó el oficio del Hno. Brasanelli durante el aprendizaje europeo, marcará nuevos derroteros que hoy es posible descubrir y seguir de obra en obra, en la veintena de imágenes identificadas. Para ello es indispensable contar con un hilo conductor entre esas cuatro décadas de labor creativa americana. Esa guía surgirá de una hipótesis sobre el conjunto de la obra de Brasanelli.

A medida que fue asumiendo los valores frontales y hieráticos del arte guaraní (estatuas columnas-horcones estriadas) los pliegues verticales fueron tomando más importancia y corporeidad diferenciándose más claramente del sistema de los pliegues cortos y curvos del modelado. También éstos destacaban miembros cada vez más firmes cuya función tectónica era cada vez más enfatizada. Todo apuntaba a una mayor claridad y orden comprensibles para la mentalidad guaraní. Donde había arabesco, éste se desarrollaba muy enfáticamente sin invadir zonas colindantes. Los pliegues verticales no se confundían con los otros y los curvos también se agrupaban cada vez más rítmicamente. El resultado es casi incomprensible para el europeo pero de más fácil y clara lectura para el guaraní.

Entre las posibles interpretaciones de esta última etapa cobra fuerza la idea de atribuir al Hno. Brasanelli el mérito de haber superado los lazos y condicionamientos del realismo del arte de su época, para anticiparse a las búsquedas de los siglos posteriores. El abandono de las convenciones de su formación europea le permitió intuir en forma anticipada los ideales y metas del arte occidental de los tres siglos siguientes. En estrecha convivencia con las culturas americanas recibió notables influencias culturales. Su lenguaje artístico se orientaba, en lo formal, hacia la geometría y en la expresión, hacia una semiótica de signo mágico y elocuencia elemental. Pasó así del manierismo protobarroco de la primera etapa, la del *San Borja* y la de los pueblos del Uruguay, al pleno barroco con *La Anunciación* de Santa Rosa. A partir de allí adquirió mayor serenidad y monumentalidad que anticipan cierto gusto clásico en la *Virgen de la Candelaria*, **figs. 172 y 173**, o cierta gestualidad expresionista en el *San Miguel con el dragón*, **fig. 191**, e incluso un anticipo del cubismo en los paños del *San José*, **fig. 170**, (los tres de Santa María de Fe). Estas últimas obras revelan búsquedas que escapan a cualquier influencia posible de su época y al triunfal arte barroco-berniniano de entonces, y sólo pueden atribuirse a su progresiva inmersión en el geometrismo y semiótica de las culturas americanas, entonces consideradas “*primitivas*”.²²⁸

El tratamiento sintético de las superficies y el acabado cuidadoso de los encuentros de los diferentes planos otorgan al rostro de *Santa Bárbara*, así como también al de *San Miguel* (ambos de Santa María de Fe) un sello misionero y a la vez moderno que los distingue de cualquier otra talla de su época. Creemos lógico suponer que se trata del estilo de síntesis

228 No debemos olvidar que el primer cubismo de Picasso fue inspirado por las esculturas del “arte negro”.

final de las diferentes búsquedas del artista. Ello es también una de las características más distintivas del *San José con el Niño*, del mismo museo misionero paraguayo.

En esta última imagen la geometrización de los paños es impactante porque se manifiesta, no ya encubierta bajo formas estilizadas, sino proclamada en prismas y rombos de contornos angulosos y facetados. Pareciera como que los pensamientos del escultor cristalizaran de pronto en formas geométricas, abandonando la tradicional mimesis de la natural caída de los paños cuya estricta lógica gravitatoria imponía estrechos límites a los artistas del Renacimiento, los que el arte barroco amplió notablemente y que esta imagen pareciera superar definitivamente. Tan audaz intención, en una obra situada en los albores del siglo XVIII, podría hacer pensar en otras explicaciones. Se podría suponer que en ese caso se trató de un simple esbozo dejado inconcluso y luego policromado y dorado por sus discípulos. Sin embargo, la terminación muy refinada del rostro, de los cabellos, manos y pies del noble patriarca, así como el acabado perfecto del *Niño Jesús* y del *Ángel* que, sentado en la peana tocaba un instrumento de viento, no dejan dudas sobre las intenciones del artista de presentar finalizada de ese modo su obra.²²⁹

La influencia del estilo de Santa María de Fe y Santa Rosa en las últimas obras de Brasanelli

Es muy evidente que la presencia en Santa María de Fe de la imponente imagen de Nuestra Señora de Fe, (2,40 m) y también del *Cristo Resucitado*, dejó profundas huellas en Brasanelli, **figs. 53 y 56**. A esta influencia corresponde atribuir cierta frontalidad y una nueva monumentalidad que no tenían sus imágenes precedentes.

En el estilo de la imagen patronal, probablemente de diez a quince años anterior a la primera estadía de Brasanelli en el pueblo, no hay huella alguna del barroquismo italiano que difundió en su reforma el maestro jesuita lombardo. Por el plegado de los paños no solamente se relaciona y emparenta con las estatuas de piedra de la fachada de Concepción, sino que también constituye la fuente y origen de su estilo que a su vez mantiene claras relaciones con las *estatuas horcones* del siglo XVII.

La *Virgen de la Candelaria* tallada por Brasanelli, junto al *San José*, al *San Miguel* de los grandes bucles y a la *Santa Bárbara*, asume el carácter frontal y la monumentalidad impactante de la imagen patronal, mientras los paños del *San José* recrean la composición en abanico de ciertos pliegues del *Resucitado*. El hecho de que el escultor lombardo no permaneciera impasible ante las creaciones locales del siglo anterior revela su sensibilidad artística, así como la valoración general de los jesuitas de la cultura y mentalidad estética del pueblo guaraní.

Sin duda que esa valoración cabe atribuirla a la sensibilidad particular de Brasanelli. Sin embargo, el aprecio y estudio de las diferentes culturas constituyeron unas de las más destacadas características de la Compañía en todos los campos de su acción, desde América a su antípoda oriental de la China.

Mientras los artistas de fines del siglo XIX, empujados y urgidos por la crisis del realismo, buscaron nuevos horizontes en el arte de las civilizaciones orientales (la egipcia, la japonesa, la china) y en el arte considerado primitivo de África y Oceanía, Brasanelli, con mucha anticipación, trascendió la imitación de la naturaleza en el ámbito de la cultura guaraní. Su mayor mérito es haberlo hecho cuando esa mimesis y el realismo barroco parecían ser los exponentes más brillantes del progreso europeo y los signos de la superioridad del hombre blanco sobre las demás culturas “*primitivas*”.

²²⁹ El angelito, según lo interpretan algunos lugareños, es San Juan Bautista Niño. En la actualidad, ha sido sacado de la peana del *San José* y sirve de Niño Jesús en el pesebre del mismo museo.

Ese paso notable, dado por Brasanelli en sus últimas obras, revela una sorprendente valoración del arte y de las mentalidades americanas en las que captó los principales resortes del expresionismo y la monumentalidad cuando ellos eran aún ignorados o poco comprendidos, y mal vistos, por el público y los intelectuales europeos. Ese descubrimiento de América proviene probablemente, no tanto de una conciencia crítica del realismo, sino de lo que Josefina Plá llamó su “*fervor creador*”, cuya apasionada *praxis* lo condujo a esos increíbles resultados que intuyen y anticipan, a comienzos del siglo XVIII, descubrimientos de las vanguardias del siglo XX.

Es probable que el gran impacto de la imaginería guaraní-jesuítica en la actualidad se deba a esas coincidencias que le otorgan notable modernidad, que no tienen las imágenes coetáneas barrocas con más proximidad a los centros culturales de esa época e incluso de superior y más sofisticada factura como el arte de Quito y de Perú.

Esta síntesis de la evolución artística de Brasanelli, desde 1691 a 1728, es como una introducción y el hilo conductor buscado para guiarnos por sus muy heterogéneas y aún dispersas obras en los países del actual Mercosur. Ellas podrán ser examinadas a partir de las razones de su atribución que hallarán su nuevo y más amplio fundamento en la comprensión de las etapas cronológicas y metodológicas propuestas.

Este capítulo fue escrito antes del verano del año 2009, cuando tomé cabal conciencia de la presencia, no solamente esporádica, sino general, de un estilo de mantos de *pliegues aplanados* anterior y simultáneo a la reforma barroca. Hoy podría agregar a lo escrito entonces que Brasanelli no solamente se inspiraba en la estatua monumental de la Patrona del pueblo de Santa María de Fe, en su frontalidad, simetría, mirada y cabello descubierto, sino que adoptó los pliegues de plegado rítmico del borde *serpentino* del manto y los trabajó en su lenguaje barroco, en un *zig-zag* totalmente abstracto y de significado mágico-sobrenatural para el receptor guaraní.

Santa Ana y San Ignacio Miní (1724-1728)

Como ya fuera señalado, de sus últimas dos residencias, consagradas a trabajos de arquitectura, nos han llegado de su autoría, sólo los dos *ángeles* de la portada principal de San Ignacio Miní. Sin embargo, por sus características similares podemos suponer de la misma época, o algo anteriores, a algunas cabezas de imágenes en piedra de la fachada de Concepción, como la *Verónica* actualmente en el Museo Udaondo de Luján, que indudablemente también es creación suya.

Pareciera que la simplificación y geometrización de sus últimos trabajos, como la *Santa Bárbara* y el *San Miguel* de Santa María de Fe lo prepararon para la talla del rústico *itaquí* o asperón rojo, arenisca que Brasanelli habilitaría para los futuros trabajos de escultura y arquitectura en las misiones.

Constituye una pérdida irreparable la destrucción de todo el equipamiento de las iglesias del Paraná: Corpus, San Ignacio Miní, Loreto, Santa Ana y Candelaria.

Atribuimos a Brasanelli los proyectos de todas las portadas y las ornamentaciones de los vanos en San Ignacio Miní que destacan la concepción de un arquitecto-escultor, **figs. 174-181**.

Según Oliver: “[...] *la portada es bella, de columnas, arcos, nichos, y otras labores de piedra*”.²³⁰

El proyectista de esta obra pudo tener lejanamente presentes algunas ideas de Miguel Ángel para las fachadas. Testimonian su conocimiento y admiración por el gran florentino también las dos escaleras curvas con roleos, semejantes a los de la *scala* de la Biblioteca Laurenciana, que aún se conservan, a pesar de la destrucción general de las ruinas en Santa Ana, **figs. 182 y 183**.

²³⁰ Oliver, J.: *Breve noticia...* op. cit., f. 4 v.

En San Ignacio Miní son notables las portadas del templo al cementerio, al patio del colegio, a la sacristía y al refectorio. Todas demuestran que Brasanelli, lejos de ser un improvisado arquitecto, tenía una formación clásica-manierista sólida, y que además poseía el genio artístico necesario para usar con libertad ese lenguaje y combinarlo con la realidad de las circunstancias americanas, los materiales disponibles, el sistema constructivo de la estructura de horcones de madera, la falta de cal y lo más importante: la mano de obra y la mentalidad de los guaraníes que realizaban los proyectos.

De los relieves que se conservan podemos atribuir a su mano, con seguridad, sólo los dos *ángeles* de la fachada principal. También un bajorrelieve en técnica del *rilievo schiacciato* con un *Bautismo de Jesús en el Jordán*, hoy casi irreconocible, muestran sus conocimientos de la escultura renacentista.

Pueden reconocerse algunas intervenciones de su mano en la portada de la iglesia al patio del colegio. Su concepción de la misma con la división del universo en tres órdenes (aire, tierra y agua) pueden ser de su invención, así como el lejano parecido de las dos sirenas con la estatua de la *Noche* de las tumbas mediceas de San Lorenzo, en Florencia, se asociaría a las demás evocaciones de su admirado Miguel Ángel, **fig. 179**.

En cambio los dos *ángeles* de la fachada principal fueron ejecutados con otra técnica apropiada para el efecto monumental a la distancia de esa fachada. Fueron esculpidos en varios niveles, escalonados con rigor geométrico, que definen las cabezas, los brazos y ambas banderas con sendos pliegues los cuales marcan la profundidad en un esquema dominado por la planimetría absoluta, ceñida a la inmensa superficie de la fachada.

Llama la atención cómo ese maestro tan hábil en la talla de imágenes de bulto no proyectara alguna escultura exenta para esta fachada, como lo hiciera en la iglesia de Concepción. Sin embargo, en San Ignacio Miní ningún elemento rompe la sobria y elegante planimetría de los lienzos de piedra de las grandes cajas murarias. Brasanelli exhibe aquí la madurez alcanzada tras una larga trayectoria. Los diferentes elementos renacentistas, manieristas y barrocos de su formación europea han logrado una síntesis con el realismo mágico o *chamánico* de la cultura escultórica guaraní del siglo XVII.

Llama mucho la atención que estos dos *ángeles*, de indudable factura brasaneliana en sus rostros, brazos y manos, no lucieran en sus túnicas los pliegues quebrados y geométricos, tan característicos de toda la estatuaria del maestro. Suponemos que, al igual que ocurrió con la *Verónica* de la fachada de Concepción, los cuerpos de estos dos relieves, así como muchos otros elementos escultóricos de San Ignacio Miní, pudieron surgir de la colaboración de los escultores guaraníes, los mismos que tallaron las imágenes de la fachada de Concepción, que pudieron ser originarios de San Nicolás. Lejos de aquellos primeros años en los que los tallistas guaraníes debían copiar fielmente sus modelos, tanto en *Concepción* como en sus últimos trabajos en San Ignacio Miní y en Santa Ana ellos colaboraron con su iniciativa y creatividad en la realización de estas últimas obras.

De ese modo San Ignacio Miní y Santa Ana serían los últimos y los más logrados estadios de esa síntesis que buscó Brasanelli a partir de sus primeras obras en las misiones. Cuando la muerte interrumpió su labor, ya había elaborado, en estrecha colaboración con los escultores guaraníes, un lenguaje formal escultórico y arquitectónico que hoy se conoce como "*missionero*" y además había perfeccionado la difícil técnica necesaria para expresarlo.

Su mayor mérito reside en los puentes que tendió entre dos mundos, aparentemente muy distantes: el de la cultura guaraní del bosque y la selva americanos y el mundo de la cultura barroca urbana europea.

Un último hallazgo de la Historia del Arte de las Misiones en Santa Rosa

Uno de los mayores problemas para el eximio historiador de las misiones jesuíticas guaraníes, el Padre Guillermo Furlong, fue averiguar qué hizo y dónde estuvo el Hermano Brasanelli los primeros cinco años de su llegada a América, antes de la orden documentada de trasladarse a San Borja, a orillas del Uruguay.

El tema se resolvió a partir de dos menciones del ARSI que señalaban que el Maestro residió en las Doctrinas del Paraguay, y una tercera que se trataba de las Doctrinas del río Paraná. Luego de este hallazgo no quedó sino al análisis estilístico de Historia del Arte determinar el lugar y la tarea exacta: fue en Santa María de Fe, y allí talló dos retablos para los jesuitas de Córdoba y muchas imágenes más, entre pequeños modelos y tallas mayores para ambos pueblos, San Ignacio Guazú y Santa María de Fe.

Resuelto dicho misterio fue posible seguir los pasos del artista, arquitecto, escultor y pintor según los destinos que figuran en los memoriales y en los “*catálogos públicos*” del ARSI. Fue así que reconstruimos su trayectoria: San Borja (hasta 1705), Concepción (1710), Itapúa (1718), San Ignacio Miní (1724) y Santa Ana (hasta 1728, año de su muerte).

Esas menciones resolvieron muchas cuestiones, pero no todas. Entre varios enigmas quedaron dos muy importantes. Uno de ellos es su obra lauretana. El Padre Jaime Oliver menciona con muchos elogios sus obras en esa iglesia de Loreto:

“La del Pueblo de Loreto es nueva, grande con su media naranja, bien pintada con algunos pasos de la historia de David; el altar mayor es obra prima, muy grave y hermoso con 10 estatuas primorosas, los 4 retablos colaterales tienen bien repartidas muy hermosas estatuas, obras todas del insigne artífice, el hermano Brasanelli.” ²³¹

¿Cuándo confeccionó todos esos retablos y estatuas y cuáles eran? Parecía imposible saberlo porque ese templo fue incendiado y arrasado igual que todo el pueblo en 1817. Sin embargo, los lauretanos lograron salvar del desastre varias imágenes y trasladarlas al nuevo refugio de la Laguna del Iberá. Podemos estudiar el estilo de Loreto en el *Crucifijo-Yacente* de la Catedral de Corrientes y en las imágenes de Loreto y San Miguel de Iberá. Faltaba la fecha de esas obras. Los análisis estilísticos permitían situarlas después de la *Inmaculada* de Concepción. La fecha más probable sería entre 1710 de Concepción y 1718 de Itapúa. Oscilarían en torno a 1715. El estilo del *Crucifijo-Yacente* es determinante y coincide con el *Niño Jesús Alcalde* de San Ignacio Guazú.

El siguiente enigma lo constituyen las obras de Santa Rosa y Santa María de Fe, que son muchas y muy importantes, pero no existe ningún documento que las mencione. En Santa Rosa figura el famoso grupo de *La Anunciación*, y en Santa María de Fe están las más importantes imágenes de Brasanelli, como el *San Miguel de los grandes bucles*, la *Santa Bárbara*, el *San José con el Niño* y la *Virgen de la Candelaria*, que es la primera imagen de María con cabeza descubierta. Pero de ninguna hay mención documental alguna. Comparar estas imágenes con las siguientes de San Ignacio Miní y Santa Ana era imposible pues estas últimas desaparecieron en los incendios de los pueblos del Paraná. Por lo repentino de la Invasión ni en San Ignacio ni en Santa Ana fue posible salvar alguna imagen como ocurrió con Loreto que estaba ubicado más lejos del río Paraná. Sin embargo, el Arq. Carlos Onetto halló entre los escombros de la iglesia de San Ignacio Miní los restos de un *ángel*, el cual fue reconstituido y ubicado en la fachada, en buena parte restaurada, en posición parecida al

²³¹ Oliver, Jaime: *Breve noticia...* op. cit., ARSI. Paraq. 14, f. 4 v.

otro *ángel* que no se derrumbó pero que tenía el rostro casi irreconocible. Con la fotografía de ese *ángel* hallado por Onetto he recorrido las misiones paraguayas buscando algún eslabón perdido que permitiera recomponer la cadena de las obras de Brasanelli a ambas orillas del Paraná que el artista seguramente cruzó por última vez alrededor del año 1723 o 1724. Fue para cumplir con la orden del Provincial Luis de la Roca de tallar un nuevo retablo en Santa Ana y terminar el templo de San Ignacio Miní.

Estando ya en la imprenta este libro, se produjo la sorpresa esperada durante varios años. La última adquisición del Museo del Barro de Asunción, fue un *ángel músico* que parecía de mano de Brasanelli, **figs. 166 y 167**. Viendo la fotografía el Profesor Schenone nos sugirió estudiar los *angelitos* del retablo de Santa Rosa para establecer las posibles relaciones con este *ángel*. Si bien se trataba de un *ángel* mayor, casi adolescente, la relación con los dos menores del retablo, uno blanco y el otro negro, era impactante. Pero lo más importante e inesperado era su relación con el *ángel* rescatado por Onetto en las ruinas de San Ignacio Miní. Por fin se había quebrado el aislamiento de las obras de una y otra orilla del Paraná. De allí siguió una serie de descubrimientos sobre los cuales, por motivos obvios, no podemos explayarnos, pero que han permitido conocer mejor las obras de la última década de la vida de Brasanelli. La hemos denominado "*la etapa de los ángeles*" pues es ésta la característica más relevante de ese período: la profusión de los seres angélicos.

Desde el sorprendente angelito músico en la peana del *San José* de Santa María de Fe que parece jugar con el Niño Jesús, hasta el altar de Santa Rosa, que es lo único salvado del incendio de fines del siglo XIX de la gran iglesia antigua, el *ángel adolescente* del Museo del Barro constituye posiblemente una sola muestra sobreviviente de ese equipamiento al que quizás se agregue algún futuro hallazgo más.

Pero ese *ángel* establece el puente que buscábamos entre las obras de Santa María de Fe y Santa Rosa con el nuevo y último destino: San Ignacio Miní y Santa Ana.

Debemos incluir en esa etapa angélica todo el equipamiento del templo de San Ignacio Miní, según lo describe el Padre Jaime Oliver:

*"La del Pueblo de San Ignacio Miní es capaz, de tres naves, media naranja perfectamente hecha y hermosa. El retablo mayor con mucho arte con 6 nichos que ocupan 6 bellas estatuas. Los 4 altares colaterales son a cual mejor por su especial idea con hermosas estatuas, de santos: de nubes **con muchos ángeles** y con primoroso adorno en todos ellos. La iglesia toda vestida toda de pinturas: la portada es bella de columna, arcos y nichos y otras labores de piedra."*²³²

A pesar de que en la iglesia de Santa Rosa todos los retablos, excepto uno, desaparecieron, tenemos un testimonio más y son las pinturas murales del oratorio de Loreto. A pesar de habernos referido ya a ellas en este nuevo contexto de nuestra investigación adquieren una nueva comprensión. En ellas figuran, no solamente muchos ángeles, sino un episodio fundamental en la teología angélica. Se trata del suceso de la Encarnación, íntimamente relacionado con el Anuncio de Gabriel y el consentimiento de María. En ese preciso instante ocurren dos sucesos de consecuencias cósmicas. Se produce la Encarnación de Jesús, lo que significa que Dios se hace hombre, representado en la nubecilla que desciende de Dios Padre a la Tierra. Un grupo de ángeles adoran a Jesús, bajo la figura humana y otro grupo se rebela y se niega a hacerlo siendo precipitado al abismo por San Miguel y sus ángeles

232 *Ibídem*.

guerreros. Son las dos escenas de la pintura muraria, divididas por una tercera en el centro del Dios Padre enviando a su Hijo a la Tierra.

Con el reconocimiento de la última década como etapa “de los ángeles”, la que se inicia en los pueblos del Tebicuary y culmina en la orilla sur del Paraná, ha quedado esclarecido el tercer gran misterio de la vida y obra de Brasanelli. El eslabón que conectó los dos extremos aparentemente distantes y separados de la cadena ha sido el *ángel músico* del Museo del Barro de Asunción del Paraguay. Se trata por lo tanto, junto con el *ángel con bandera* de San Ignacio Miní, de una de las piezas claves para reconstruir la vida, obras y el pensamiento del Hermano Brasanelli, **figs. 176 y 181.**

LOS DIFERENTES ESTILOS MISIONEROS DEL SIGLO XVIII

LA HERENCIA DE BRASANELLI Y LAS BÚSQUEDAS DE NUEVAS SÍNTESIS

Las cuatro décadas de la labor de Brasanelli en América enriquecieron, y también volvieron muy complejo, el panorama de las artes de las misiones. A las iglesias se agregaron cruceros y cúpulas y, en varias de ellas, fachadas. Los guaraníes aceptaron esos cambios. Fueron los superiores de las misiones y los Provinciales, como el Padre Manuel Querini, quienes los desaconsejaban recomendando, como en Loreto, demolerlas para evitar goteras y proponiendo como modelo la iglesia de la Candelaria, de techo a dos aguas, sin cúpula.

En el panorama de la imaginería, después del apoyo a la reforma del Provincial Luis de la Roca, quien recomendara cambiar el retablo principal de la iglesia de Santa Ana por otro a construir por Brasanelli, en 1724(?), no encontramos más comentarios sobre el tema de la reforma. Parece que la elección de los estilos de cada imagen quedó librada a la decisión de los escultores. Así se deduce de la iglesia de cinco naves de Concepción, donde a pesar de la presencia de Brasanelli, quien dirigió la construcción de la gran fachada que fue la primera sin pórtico y totalmente de piedra, para sus seis nichos fueron talladas imágenes, no por el maestro, sino por escultores guaraníes. Tampoco esas imágenes siguieron modelos proporcionados por Brasanelli, sino que fueron esculpidas en el estilo tradicional de los *pliegues aplanados* del siglo XVII. Siendo imágenes tan importantes como para lucir en los nichos de la fachada más relevante de las misiones hasta entonces, no cabe ninguna explicación para que se haya entregado esa obra a artistas guaraníes, que esculpían en un estilo, no sólo diferente, sino contrario al traído de Europa por el maestro jesuita que vino para llevar a cabo una reforma de las artes en las misiones. Esa realidad, por donde se la analice, es absolutamente desconcertante y contradice totalmente todo lo que se supone actualmente sobre la relación autoritaria y etnocentrismo de la orden jesuítica con respecto a la cultura guaraní.

La ausencia de directivas de la superioridad en los temas del arte y los estilos, después de Luis de la Roca, se puede registrar en todos los talleres. Es así que, a la par de los cambios estilísticos del mismo maestro, surgen en los talleres nuevas variantes estilísticas de la cual dan testimonio las imágenes que llegaron a nosotros. Podemos agrupar esas variantes estilísticas en cinco alternativas muy claras y reconocibles que se encuentran en las imágenes y textos del CD adjunto para su ejemplificación.

1^a) La primera consiste en la alternativa de las copias fieles, y no tan fieles, de los modelos de Brasanelli, **figs. 189-204**.

2^a) Una segunda variante consiste en la combinación de elementos de la estatuaría brasanelliana combinados con el estilo de los *pliegues aplanados* tradicional. Este es el sistema de combinaciones mixtas de la mayoría de los casos de las imágenes del siglo XVIII, **figs. 205-230**.

3^a) La tercera variante estilística surge cuando algunos escultores crean imágenes en un estilo que ellos creían barroco. Sin comprender los principios y móviles profundos, ya sea del espacio y de la composición barrocos, ellos exageran la apariencia externa del estilo. Generalmente esa apariencia se limita a los pliegues de los paños y del vuelo abstracto y poco natural de los mismos, **figs. 231 y 232**. Si no juzgamos esas imágenes en su estricta

dependencia del estilo barroco no podemos negarles su notable creatividad, especialmente porque en los casos de un barroco más exuberante, como la imagen de la *Virgen del Encuentro de la Resurrección*, los escultores guaraníes suplieron la ausencia total de modelos para estas imágenes, de parte del maestro Brasanelli.

4ª) Pero no se agota con esta tercera variante el panorama rico y complejo de los estilos misioneros a partir del conocimiento del barroco traído y recreado por Brasanelli en las misiones.

Con sorpresa en el último período, que se suponía del triunfo del estilo barroco, se registraron imágenes, como la *Santa Ana* del Museo de La Plata, que rechazan radicalmente toda ingerencia barroca, **figs. 233-246**. Junto a este ejemplo es posible mencionar también las seis imágenes de la fachada de la Iglesia de Concepción. Por la escasez de las muestras, se podría aludir al dicho de que “*una golondrina no hace primavera*”. En el caso del arte de las misiones ese dicho no puede ser tenido en cuenta pues a veces toda una escuela ha sido borrada del panorama que llegó a nosotros y por mera casualidad se salvó una imagen, o un fragmento de la misma. Como en el caso de los eslabones perdidos de los antropólogos, que salvan la integridad de una cadena evolutiva, del mismo modo la Historia del Arte y de sus estilos en las misiones debe valerse de algún eslabón solitario y perdido para recomponer el panorama del arte del siglo XVIII.

5ª) Finalmente llegamos al quinto caso que es la gran síntesis del taller de Trinidad, **figs. 247-286**. La unidad de dicha síntesis es tal que hasta ahora, y podemos afirmarlo categóricamente, no se ha podido reconocer claramente alguna influencia barroca definida en un medio con presencia mayoritaria del estilo tradicional de los *pliegues aplanados* en dichas composiciones. Todos, sin excepción, sean críticos, profesionales o aficionados, se refieren al estilo barroco de los frisos de Trinidad. Pero si aplicáramos el método del interrogatorio de hábiles preguntas, como son las de la mayéutica de Sócrates, podríamos obligar a reconocer a los interrogados que poco o nada de barroco poseen esos frisos. Pero al igual que le sucedió al creador de ese método corrosivo de los prejuicios públicos probablemente nos acarrearíamos la aversión de los que construyen sus edificios sobre la base de la reiteración de dichos prejuicios. Cuestionar esos prejuicios para el que no tiene vocación de investigador suele ser doloroso y producir reacciones contrarias, de mucha agresividad, tanto en la Grecia de Fidias y Pericles como en la actualidad. Pero la fascinación ante el resplandor de la verdad también ejerce su atracción, tanto en aquella época como en la actualidad. Si el descubrimiento de los estilos destruye, como ningún otro, la cómoda idea de la superioridad del blanco sobre el guaraní primitivo y salvaje, es porque no afirman, ni las simplificaciones de individuos rebeldes a ultranza, ni tampoco de “*reducidos*” mansos y entregados a los misioneros como “*monaguillos*”. Algunos intelectuales, acostumbrados a organizar sus pensamientos en sus simples y cómodas polaridades dialécticas, se resisten a abandonar y reemplazar esas fáciles opciones por la realidad compleja de los talleres donde trabajaban artistas en la plenitud de sus facultades creadoras. Esos escultores y pintores seleccionaban y elegían con plena libertad los medios plásticos que se conformaban mejor a sus preferencias. Ellos creaban, copiaban o inventaban los medios formales, estilísticos e iconográficos que les permitían expresar con más acierto su modo de ser y de percibir el mundo y además proyectar algún tipo de síntesis de la nueva y la antigua cultura y religiosidad. Los artistas eran como los más sensibles crisoles donde se fundían los más diversos materiales produciendo también los resultados más diferentes.

Del mismo modo que se encontraban fieles discípulos que llevaban sus copias a una exactitud increíble, como es el caso del escultor de San Ignacio Guazú que talló las más importantes figuras para el altar principal de su iglesia, también había discípulos que en sus

copias introducían algunas leves modificaciones que eran disimuladas correcciones, como son las copias de Santa María de Fe. También había otros escultores que cambiaban todo lo que les parecía, directamente, como es el caso del tallista del *Crucifijo* de San Miguel de Corrientes, figs. 144 y 146, que, además de cambiar la cuerda del antebrazo derecho al izquierdo, acortó la barba notablemente dividiéndola en dos picos, y en el caso el *Crucifijo* del Monasterio de las Teresas, fig. 153, tiene cuerdas en los dos brazos y la barba es de un solo pico. Al lado de ellos, probablemente ya en ausencia del Maestro, surgían artistas que, como diríamos hoy, eran más papistas que el Papa, y esculpían imágenes con todos los atributos de lo que ellos creían esencial al estilo barroco. Pero también había un tercer grupo, el más numeroso, de escultores pragmáticos que elegían, entre el estilo del maestro y la tradición del siglo XVII, lo que a ellos más les interesaba para sus creaciones. Ellos, tanto en los talleres como en otros campos de la vida institucional y productiva, eran la gran mayoría y fueron la base de la futura síntesis humana de la sociedad misionera.

Se daba también el caso de algún rebelde que se resistía a aceptar el mínimo elemento de la nueva cultura. Es el caso del Cacique *Potirava* del siglo XVII, que adoptaba el pensamiento dialéctico de las opciones y asumía radicalmente la posición antieuropea. En el campo del arte esta actitud está simbolizada por el escultor de Trinidad quién talló la que para el gusto del siglo XXI es la bellísima, cubista y antibarroca *Santa Ana* del Museo de La Plata.

Sin embargo, tanto en el arte como en la vida social y productiva prevaleció la síntesis final, la que nos permite hablar de Civilización Jesuítica-Guaraní como un caso quizás único en la historia. El gran secreto del éxito de ese proceso era el *"ingenio y el afecto"* que produjo el milagro histórico, social y cultural. Quizás el análisis más en profundidad de cada uno de esos cinco casos pueda preparar el terreno para desencadenar ese difícil milagro de superar los prejuicios que aún subyacen en los cimientos inmovibles, de granito, de nuestra mentalidad occidental. Fue así que León Pagano y Josefina Plá, aplicando criterios del arte europeo, perdieron la esperanza de poder ordenar en forma lineal la evolución del arte misionero y sólo encontraron avances y retrocesos, idas y vueltas sin explicación posible. No existió una sola evolución sino cinco sistemas diferentes, donde cada uno de esos casos sigue su propia línea evolutiva siendo casi imposible seguir la misma, dada, por una parte, la constante falta de eslabones y, por otra, la extraordinaria creatividad de los *santo apohára* guaraníes y la también extraordinaria libertad de la que gozaban en la labor de sus talleres.

¡Se comprende entonces que admitir todas estas afirmaciones tan radicalmente contradictorias con nuestras versiones de la cultura y saberes misioneros sea tan difícil de lograr!

5. 1.- La alternativa de las copias o reinterpretaciones de los modelos de Brasanelli

Es muy comprensible que los diferentes autores, que pretendieron ordenar por estilos y categorías el arte de las misiones, no pudieran avanzar más allá de los reconocimientos primarios de las diferencias entre las formas *"eruditas"* y *"primitivas"* como es el caso del inventario riograndense²³³, o las distinciones ya más sutiles del inventario paraguayo del "Museo del Barro" que reconoce la forma *"basada en modelos barrocos pero desarrollada con influencia de la percepción guaraní del espacio y de la forma"*²³⁴ Pero ninguno de los dos criterios de clasificación pueden avanzar más allá de aquellos sus puntos de partida. Si bien resulta un aporte válido reconocer las formas *"eruditas"* de las no eruditas, o las formas barrocas de las indígenas, estas categorías resultan demasiado simples y elementales como para dar cabida a las variadas y complejas combinaciones del arte de las misiones del siglo XVIII.

233 Vieira, Mabel Leal; Coutinho, Maria Inés: *Inventário da imaginária missioneira*. Porto Alegre: La Salle, 1993.

234 *Catálogo Imaginería Religiosa*. Asunción: Centro de Artes Visuales/Museo del Barro, 2008, p. 132.

El camino que proponemos es el que hemos seguido en nuestra investigación.

Como primera medida deben ser distinguidos y estudiados los estilos autóctonos del siglo XVII antes de la llegada del Hno. Brasanelli. En la etapa siguiente debe ser analizado el arte barroco que intentó instaurar dicho Hermano. Para ello no debemos basarnos en nuestros preconceptos de lo que se considera en general el estilo barroco sino en el estilo concreto de las obras del maestro jesuita, que tienen más influencias de los maestros lombardos tallistas de la madera que de Mochi y Bernini. Además debemos tener en cuenta sus constantes cambios y búsquedas de un estilo barroco aceptable para el gusto y mentalidad guaraníes. Dichas etapas fueron analizadas en los capítulos 3 y 4. En este capítulo 5 la tarea consiste en reconocer las posibles combinaciones de los estilos guaraníes con el estilo, o mejor dicho, los estilos del Hermano Brasanelli. E incluso debemos reconocer la permanencia constante del estilo vernáculo de los *pliegues aplanados* durante todo el proceso de la búsqueda de síntesis que culminará en el taller de Trinidad. Decimos culminará pero no finalizará, porque de haber continuado seguiría avanzando y cambiando, ofreciendo sorpresas y notables realizaciones como sucedió en el campo de las imágenes domésticas que se siguieron tallando hasta la actualidad.

La primera relación de los escultores guaraníes con Brasanelli fue la de copiar sus obras. Sin duda ello no fue sólo el afán de emulación sino la presión del medio. Las manos del Hermano poseían el prodigio admirable de “*dar vida a la madera*” y a los tallistas locales les tocaba imitarlo. El mejor y más fiel discípulo fue un escultor guaraní de San Ignacio Guazú que talló las imágenes principales para el retablo mayor de la iglesia. Se trata de las imágenes de *San Ignacio*, *San Francisco de Borja* y *San Francisco Javier* que hemos presentado en el capítulo precedente. A través del fiel alumno podemos admirar la creatividad de las composiciones de su maestro que para las misiones constituyeron verdaderas innovaciones, **figs. 105-107 y 189 y 203.**

5. 2.- Las variadas combinaciones de los estilos tradicionales y las novedades barrocas

Es éste el caso más frecuente de las imágenes talladas ya en vida y, sobre todo, después de la muerte de Brasanelli. Se trata de combinaciones, a veces muy ingeniosas, de imágenes tradicionales con novedades barrocas que desmienten rotundamente la calificación de simple copista del escultor guaraní. Podemos afirmar que si el escultor guaraní copiaba, nunca copiaba una imagen entera, sino diferentes partes de un modelo para combinarlas con elementos que le llamaban la atención de otro modelo, creando un nuevo orden ya muy diferente. Es éste el caso más frecuente que exige una observación más detenida que la corriente para la percepción acabada de ese orden creado.

Este apartado 2 del capítulo 5 tiene una gran importancia pues en él se pone en juego la metodología de análisis de cada investigador para distinguir los aportes autóctonos guaraníes de los nuevos barrocos traídos por el Hermano Brasanelli. Para reconocer y diferenciar dichos aportes se trata generalmente de diferentes metodologías, pero la única confiable es la que parte, no de criterios del arte erudito europeo y sus comparaciones, sino del conocimiento de los estilos autóctonos guaraníes del siglo XVII.

Uno de los tantos casos posibles de analizar lo constituyen dos imágenes del Centro de Artes Visuales del Museo del Barro. Se trata de dos imágenes domésticas de la *Virgen de la Candelaria* que han sido compuestas a partir de dos modelos muy reconocibles, **figs. 207 y 208.** Uno de esos modelos fue *Nuestra Señora de Fe*, **fig. 53**, patrona del pueblo del mismo nombre, y el otro la *Virgen de la Candelaria* del Hno. Brasanelli de igual advocación y que

también se inspiró, como ya lo probáramos, en la anterior, **fig. 172**. La comparación de las dos imágenes domésticas con sus modelos revela que ambas también han tenido en cuenta otra imagen de doble túnica que no hemos podido identificar. En cambio son fácilmente reconocibles los diferentes elementos tomados de una u otra imagen-modelo mencionadas. Ante todo el estilo tradicional de manto de *pliegues aplanados* de la patrona fue copiado casi literalmente por uno de los tallistas mientras el otro se decidió por el plegado más complejo del estilo barroco de la imagen de Brasanelli. Las preferencias por el estilo tradicional del primero no le impidieron adoptar el borde de manto dentado típico de las imágenes de Brasanelli. Además es muy semejante su corona, tallada en la misma pieza de madera de la imagen, a la corona de plata de su modelo. En cuanto a la luna no han coincidido ambas elecciones. El seguidor de la imagen tradicional no adoptó la gran luna de su modelo, la que en cambio aparece en la imagen barroca del segundo tallista guaraní, a pesar de que está ausente en la de Brasanelli que la inspiró.

La compleja labor de selección llevada a cabo por ambos escultores guaraníes, revela a la vez, coincidencias como diferencias que no pueden sino dejar asombrado al observador actual. El seguir los pasos de unas y de otras selecciones confirma dos conclusiones. La primera es la admiración por la lógica y el fino gusto estético del estilo de conjunto y de todos los elementos seleccionados por cada escultor. La segunda es la misma admiración, o mayor aún, por la extraordinaria libertad con que operaban, seleccionaban y creaban estos *santo-apohára* guaraníes misioneros.

No sabemos cómo procedieron los escultores guaraníes. Si se valían de apuntes tomados de las imágenes en la misma iglesia, o su prodigiosa memoria visual volvía innecesario ese paso intermedio entre los modelos y su imagen. Lo que sí podemos afirmar es que ese proceso de minuciosa selección nunca pudo ser llevado a cabo en “*un espacio tan estrictamente controlado*” como lo suponen algunos autores. Introducir en esa tarea de elección de estilo y de otros elementos iconográficos, entre la variedad de los modelos disponibles, la presencia de una autoridad férrea jesuítica es un absurdo que ningún análisis científico puede ya sustentar y ni siquiera imaginar. Más aún, todos los principios de las decisiones generales con respecto a los estilos elegidos tanto como los últimos e ínfimos detalles adoptados o rechazados, claman en afirmar la asombrosa libertad e independencia de criterio en la que operaba, con extraordinario gusto y coherencia, el escultor guaraní.

Podríamos citar numerosos ejemplos más para ilustrar este modo de obrar del escultor guaraní, que de ningún modo puede ser llamado copista y que afirma la complejidad del proceso que siguió a la muerte de Brasanelli hasta concluir en la afirmación de un estilo definitivo en Trinidad. Es probable que no podamos hablar de un solo estilo definitivo, ya que se abrían muchas posibilidades que, como es posible observar, la gran creatividad del escultor guaraní difícilmente desaprovecharía.

5. 3.- La reinterpretación libre del estilo barroco según la óptica guaraní

No sabemos si Brasanelli talló modelos de *Cristos Resucitados*. Por la gran variedad de los mismos se puede suponer que ello es consecuencia de la creatividad de los escultores guaraníes y de la falta de modelos que prevalecieran y unificaran dichas imágenes.

Al no tener modelos concretos el escultor guaraní agudizaba su ingenio e inventiva produciendo imágenes en el estilo del siglo XVII con capas de *pliegues aplanados* como hemos visto en el caso del *Resucitado* de Sta María de Fe y del *Resucitado* del Museo Bogarín. Pero también talló imágenes en lo que él consideraba estilo barroco y que resultaban incom-

previsibles para la mentalidad occidental. Los ejemplos elegidos en el material ilustrativo adjunto al libro, permiten constatar cómo el escultor guaraní arribó a extrañas soluciones con total libertad y sin inhibiciones con respecto al realismo o a la lógica occidental. En el caso del *San Miguel* del Seminario de San Leopoldo, cercano a Porto Alegre, Brasil, un sector de la capa queda como congelado en su vuelo trazando un extraño arabesco más cercano al sistema de *pliegues aplanados* que al estilo barroco que se proponía imitar. El resultado parece satisfactorio, no importa si se trata de la vía tradicional del siglo XVII, o del nuevo estilo barroco.

En cambio en el segundo ejemplo, el de la *Tupãsy Ñuguaitĩ*, **fig. 232**, el escultor de Santa María de Fe dio claras muestras de creer saber lo que era el estilo barroco y aplicó sus conocimientos más allá de lo enseñado por su maestro. Bajo sus gubias todo vibraba y temblaba. Por comenzar la figura misma no se sabe si está parada, si camina o si está a punto de caerse. Los pliegues de la túnica y el manto están como animados por un terremoto más que por un viento barroco. Sería imposible averiguar si existe alguna organización subyacente de los pliegues de las telas y del borde del manto porque parecen como estar en constante movimiento. Esa sensación es acentuada por el dorado total de las telas, con excepción de las mangas que armonizan con su verde esmeralda del conjunto color oro de toda la figura.

Se trata de la máxima exhibición de las posibilidades del barroco misionero. El *non plus ultra* de dicho estilo en las misiones. Pero esta libre y audaz versión del barroco, llevada a cabo por escultores guaraníes, fue posible a partir de nuestra interpretación del barroco, que llamáramos chamánico, en la última etapa del plegado de los paños de Brasanelli. Pensar en el desarrollo de estas audacias en sus primeras etapas del siglo XVII, en una interpretación del estilo barroco europeo a partir de grabados, sería pensar en un absurdo.

También en Río Grande do Sul, en San Luis se ha conservado una *Virgen del Encuentro* que se tenía por una “*Santa Bárbara*”. Pero tanto su composición de brazos abiertos, y la ausencia de la torre y la palma del martirio descartan a Santa Bárbara. Pero lo más importante en este caso es el barroco a “*ultranza*” que transmite la alegría de esta escena de la Resurrección, **fig. 231**.

La imaginación del espectador que contempla estas *Virgenes del Encuentro*, las *Tupãsy Ñuguaitĩ*, encuentra apoyo en estas imágenes para recrear la fiesta en que ellas eran llevadas en andas hasta el encuentro con su Hijo que volvía a la vida de un sepulcro abierto. El estallido de una emoción siempre contenida hallaba cauces abiertos en los rituales de su triple inclinación ante el Resucitado, por ser su hijo y por ser el caudillo triunfante de la nación guaraní y de la humanidad.

Es comprensible que algunos viajeros, a su regreso a Roma, se quejaran al Padre General del exceso de esas fiestas y que éste decidiera prohibirlas. Contemplando la vitalidad y exuberancia de esta imagen, y la de algunos *Cristos de la Resurrección* que exceden todas las normas del estilo barroco, de la lógica y racionalidad, podemos reconstruir en parte esas procesiones del “*Encuentro*” y comprender por qué las disposiciones del Padre General a veces en las misiones no se podían acatar, **figs. 225-227 y 229-232**.

5. 4.- La perseverancia de una tradición renovada y el rechazo de las propuestas barrocas

Se trató del retorno al mismo estilo de los *pliegues aplanados* que surgió en las imágenes de piedra de la fachada de Concepción. Llegamos a la conclusión de que ese estilo nunca había desaparecido, a pesar de la presencia, enseñanza y el prestigio del arte de Brasanelli. Si entonces sorprendía la pervivencia de un estilo arcaico del siglo XVII que

contrariaba el estilo oficial que apoyaba la Compañía, la pervivencia de ese estilo varias décadas después plantea problemas, no solamente de historia del arte, sino sociológicos y psicológicos de muy difícil solución. Además ese estilo arcaico no se presenta atemperado o *aggiornado* sino acentuado en sus arcaísmos, como radicalizado para contradecir toda la imaginería de su entorno. La metáfora del río subterráneo que vuelve a aparecer de tanto en tanto exige un replanteo y nuevas hipótesis que arrojen mayor luz sobre el tema. La aparición de la *Santa Ana*, **fig. 243**, el *San Pablo* y algunas otras imágenes de piedra en el último período de Trinidad exigen algo más que inventariar su presencia. Se trató de una verdadera escuela cuyo surgimiento no puede constituir un suceso esporádico, aislado ni casual. Dar a luz una obra como la *Santa Ana* debe estar precedida por un movimiento de amplias y profundas raíces cuyas implicaciones teóricas y estéticas deberán ser investigadas con especial atención y dedicación.

El escultor trinitario rechaza en esta *Santa Ana* la abigarrada composición barroca y encuentra en el orden y la simplicidad geométrica del lenguaje tradicional de *pliegues aplastados* un repertorio artístico que sorprende por la novedad y la audacia de su propuesta. Probablemente corresponde a la última década antes de la expulsión, período en que el Padre Danesi dirigía la fábrica del templo de Trinidad, y alentaba a los escultores guaraníes a seguir sus gustos, mentalidad y tradición.

La fecha de esta notable imagen se situaría alrededor de 1765, pocos años antes de la expulsión. Fue la época de la talla de los ángeles músicos del friso de Trinidad, y sin duda uno de los momentos culminantes del arte guaraní misionero. °Y pensar que de estos genios se decía que sólo sabían copiar! Pero no todos los jesuitas opinaban así. Según Sanchez Labrador los guaraníes “trabajaban con grande esmero y sin prisas, como si, a la manera de Praxíteles, se propusieron elaborar obras maestras ‘a eternitati’, ‘que habrían de vivir por toda la eternidad’.”²³⁵

Esa escuela o movimiento reivindicatorio de la tradición tuvo más amplias repercusiones de lo que podríamos suponer por los pocos ejemplos sobrevivientes. Además se proyectó claramente en algunas características de los relieves del friso de los *ángeles músicos*, los que se explican plenamente por la existencia de esta escuela de reivindicación de la tradición autóctona del siglo XVII. Sin embargo, nuestros estudios, aunque señalan claramente estas, más que contradicciones, variedades y riquezas de las corrientes estéticas y culturales del último período guaraní-jesuítico, más que respuestas definitivas, se limitan a señalar la presencia de este rechazo radical al estilo barroco que precedió al taller de los frisos de los *ángeles músicos*.

5. 5.- La gran síntesis de los estilos misioneros en los frisos de Trinidad

Si bien no hemos hallado respuestas definitivas para la aparición de estilos que parecían totalmente superados y abandonados, podemos considerar a los frisos de Trinidad, como la mejor respuesta al dilema que planteaban dichos arcaísmos. Ellos se constituyeron en la fuente de la renovación estilística del arte de las misiones, cuya etapa de las combinaciones no alcanzó una verdadera síntesis. Esa etapa de combinaciones y mezclas intenta trascender, sin lograrlo plenamente, los estilos constitutivos de sus pretendidas y aún no logradas síntesis. Más allá del ingenio compositivo de sus combinaciones, ellas no logran por el camino de la simple adición de los más diversos elementos estilísticos aportar soluciones definitivas al escenario del arte misionero. Todo ello será logrado plenamente recién en los

²³⁵ Furlong, G.: *Historia Social y Cultural del Río de la Plata...* op. cit., p. 312.

frisos de la iglesia de Trinidad. Su aparición debe ser saludada como un acontecimiento relevante que marca más que el punto de convergencia de todas las búsquedas precedentes, el nacimiento de algo nuevo que no se logra explicar ni por la suma de todos sus ingredientes, ni por la alquimia de los más complejos procesos de síntesis. De no existir esos frisos todo sería explicable en el panorama del arte de las misiones. Los capítulos precedentes analizan casi todas las posibilidades transitadas y ensayadas por los artistas guaraníes: la aceptación del estilo barroco de Brasanelli con algunas objeciones y correcciones individuales; el ensayo de reproducir el estilo barroco en otras situaciones de los modelos conocidos dejados por el maestro; las posibilidades de las diversas combinaciones de elementos tradicionales con otros barrocos aportados por el maestro en sus casi cuatro décadas de trabajos en las misiones; el rechazo total del nuevo estilo y el retorno a una tradición que también se va renovando constantemente. Todo ello puede ser previsible dados los elementos constitutivos implícitos en los puntos de partida del siglo XVIII, de la obra dejada por el Hermano jesuita y de la tradición del siglo precedente. Pero nada de ello puede hacer prever ni explicar, ni individualmente ni en su conjunto, el arte nuevo, diferente y totalmente imprevisto que significan los frisos de los *ángeles músicos* de la iglesia de Trinidad. Cada una de sus figuras, cualquiera de ellas, es una afirmación rotunda de algo nuevo que exige un capítulo en la Historia del Arte de las misiones. Cada grupo, con la *Virgen* en su centro, o cada pared separada del resto es todo un acontecimiento que no tiene precedentes en el arte sudamericano colonial. Pero el conjunto del presbiterio y los dos brazos del crucero en su totalidad constituyen la realización de una idea extraordinaria, imposible de ser alcanzada sino por la conjunción de la racionalidad aportada por la Compañía de Jesús y el genio artístico de una estirpe excepcional, los *santo apohára* guaraníes.

Mientras en Europa se vivía el final del estilo barroco que buscaba prolongarse en la exuberancia del rococó, en América ese estilo mostraba una gran vitalidad en la creatividad de las escuelas locales, la mexicana, la quiteña, la lusobrasileña, la peruana y la guaraní-jesuita del cono sur del continente. Pero esta última, no sólo logra inscribirse entre los mejores exponentes del arte de la época sino que sobresale entre todos ellos por la presencia de la mano y la estética del artista autóctono americano, el indígena de las regiones selváticas de la cuenca rioplatense.

Esos talentosos americanos que en un siglo y medio de labor en sus talleres han logrado escalar las cimas del arte creando un ciclo artístico descollante concretaron la hazaña de inscribirse entre los creadores más originales del continente gracias a su obra postrera, el friso de los *ángeles músicos* de Trinidad. Lo más notable es que esos frisos fueron tallados mientras en Europa se tramaba la disolución de su sociedad quitándole uno de sus pilares constitutivos, la Compañía de Jesús. Pero esa sociedad difícilmente hubiera trascendido al horizonte del arte universal de no haber concretado esa última obra en circunstancias tan adversas como lo fue la postrera década de la permanencia jesuita en las misiones, de la reconstrucción de la iglesia de Trinidad y la creación de ese único e inesperado monumento.

LA OBRA DE ARTE TOTAL: ARQUITECTURA, ESCULTURA Y PINTURA

EL PERÍODO DE MAYOR CREATIVIDAD Y LAS DIFÍCILES CIRCUNSTANCIAS HISTÓRICAS

El período de las grandes reformas, que coincidió con la actuación en las misiones del Padre Antonio Sepp y del Hermano José Brasanelli tratado en los últimos capítulos precedentes, conoció un constante progreso demográfico, ya que comenzó con una población de 77.646 habitantes distribuidos en 24 pueblos y alcanzó en 1732 la cifra de 141.182 habitantes distribuidos en 30 pueblos.²³⁶

Ya antes de 1730 se conocieron los primeros brotes de una terrible peste que azotaría las misiones en la década siguiente. En 1728, asistiendo a los enfermos en Santa Ana, el Hermano José Brasanelli sufrió el contagio que lo llevó a la muerte. La preocupación principal era evitar que la peste se difundiera a otros pueblos. La formación de grandes ejércitos y su constante desplazamiento dificultaba adoptar las medidas de aislamiento necesarias. Las terribles consecuencias se produjeron en la década siguiente, 1730-1740, cuando se produjo una gran crisis poblacional a consecuencia de la cual, en pocos años, el número de pobladores en las misiones descendió a la mitad de su cifra más alta de 141.182, cantidad que ya nunca se volvería a alcanzar.²³⁷

Los informes enviados a Roma sobre la impactante caída demográfica por hambrunas y pestes y otras malas noticias no daban tregua al Padre General Francisco Retz. Es lo que revela su correspondencia en esos años a las misiones del Paraguay:

*"[...] y si bien todo esto me asusta y aflige sumamente; no puedo negar se me aumenta la aflicción y cuidado del fin de esas Misiones con las noticias, que me dan del sumo decaimiento de ánimo, que todo eso ha causado en los Misioneros; queriendo muchos dejar las Misiones; y mirándolas otros con suma tibieza; y casi todos como cosa perdida. [...]"*²³⁸

El Padre General intentó dar alguna respuesta a esta situación calamitosa que amenazaba con la ruina de las Misiones y la pérdida de dicha cristiandad.

Mientras en 1730 escribía prohibiendo los castigos corporales más tarde revocó esas órdenes:

*"Mas a mi me dicen, que el orden de VR^a es, que a ninguno se castigase, por no querer arar, sembrar, [...] si esto es así; no solo no apruebo, sino que revoco dichas órdenes."*²³⁹

²³⁶ Maeder, Ernesto J. A.; Bolsi, Alfredo S. C.: *La población guaraní de las misiones jesuíticas. Evolución y características (1761-1767)*. Cuadernos de Geohistoria Regional N° 4. Corrientes: Instituto de Investigaciones Geohistóricas, CONICET, FUNDANORD, 1980. 2ª ed. 1983, p. 15.

²³⁷ *Ibidem*.

²³⁸ Cartas de los P. P. Generales de la Compañía de Jesús... op. cit., 6ª Carta, 1ª Vía, 15, VII, 1737.

²³⁹ *Ibidem*, 7ª Carta, 1ª Vía, 15, VII, 1737.

Pero no eran solamente las hambrunas y las pestes las causantes de la impresionante caída demográfica sino las sucesivas guerras que exigían que los hombres empuñaran lanzas y fusiles en vez de arados. Uno de los motivos fueron los Comuneros rebelados en Asunción que amenazaban a las misiones y obligaron a mantener un ejército de 6.000 hombres en el Tebicuary durante ocho meses y otro de 3.000 en el Aguapey durante 16 meses. Esto ocurrió entre 1732 y 1733 pero a continuación, en 1734, el gobernador Bruno Zavala pidió 12.000 indios, mientras que en 1735 se requerían de Buenos Aires 4.000 para el sitio de Colonia.

Como resultado de la ausencia de los hombres no se cultivaban las chacras con consecuencias desastrosas sobre el siempre precario equilibrio alimentario. Coincidió con ello una gran sequía y plaga de langostas en la región del Río Uruguay. A las hambrunas siguieron las pestes y las deserciones. Según el Padre Ignacio Cirheimb la causa de la crisis alimentaria fue una peste del ganado vacuno de las estancias de los Pinares y del Mar que privó a las misiones de esas reservas de alimentos.²⁴⁰ La convergencia de todos estos factores negativos hizo que la población disminuyera, como fue dicho, hasta alcanzar, en el censo de 1740, la cifra de 73.910 habitantes.

A consecuencia de drásticas medidas tomadas, entre las cuales figuraban los castigos por abandonar los cultivos de las chacras, el censo del año siguiente permitió comprobar que la población no seguía descendiendo sino que se incrementó en 3.000 habitantes. Desde entonces siguió creciendo hasta alcanzar en 1755 los 104.483 habitantes.

Pero en 1750 se abatió sobre las misiones un nuevo drama: el Tratado de Permuta con la consiguiente rebelión de los Tapes que no quisieron abandonar sus hogares de los siete pueblos orientales del Uruguay cedidos por la Corona española a Portugal. En 1756 tuvo lugar la nefasta batalla de Caybate con gran pérdida de vidas humanas a la que se sumaron las fugas y deserciones, bajando la cifra total a 89.536 habitantes. A partir de entonces la población misionera se fue recuperando para estabilizarse en torno a los 100.000 habitantes.²⁴¹

Así mismo podemos preguntarnos en qué medida el gran progreso de las misiones en el período de las reformas tuvo relación con esa crisis, reflejada en las cifras demográficas. La imprenta dejó de funcionar; no se reinició la búsqueda de la ruta de unión con los pueblos chiquitanos hasta la última década, e incluso se fundó un pueblo de guaraníes al sur de la ciudad de Corrientes, que podríamos denominar rebeldes o cismáticos, sin la participación ni dirección de los jesuitas. Las falencias en el planeamiento alimentario y los robos de ganado a sus vecinos pusieron en dificultades a esa fundación que fue finalmente destruida por una expedición correntina.

Todos estos datos, en especial el último, son indicios de una crisis del proyecto misional, el que debió revisarse y ubicarse en su realidad americana sin el sueño de emulación europea. Sólo una profunda revisión crítica de todo lo actuado permitió, antes de perderlo todo, rescatar lo esencial de ese proyecto, enderezar el barco y retomar el rumbo de la tradición sin el énfasis desmedido por las reformas y el progreso, entendido como europeización, que aportaron las últimas generaciones de jesuitas centroeuropeos.

Diversos sucesos, sobre todo la introducción de la nueva arquitectura del Hno. Prímoli pondrán a la luz la formación entre los misioneros de grupos de opinión favorables a dichas novedades y de otros grupos reacios a las mismas e inclinados a las soluciones tradicionales ya experimentadas y aprobadas por la experiencia. La construcción del templo de San Miguel y sobre todo la reedificación del templo de Trinidad por el Padre Danesi mostrarán una oposición que en el caso del pleito de la Calera de Jesús, sin llegar a la beligerancia,

240 **mitek, Zmago:** "Mitiñi pejsaži Amerike. Ignac Cirheimb", en: *Srečevanja z drugačnostjo. Slovenska izkustva eksotike*. Ljubljana: Didakta, 1995, pp. 143-157.

241 **Maeder, E.; Bolsi, A.:** *La Población Guaraní...* op. cit. Todos los datos y cifras de este capítulo son extraídos de dicha publicación.

tuvo episodios de fuerte confrontación. En el campo de la escultura hay evidencias, distintas posturas y probablemente polémicas entre los tradicionalistas, de los estilos de *estatuas horcones con pliegues aplanados*, y los progresistas, partidarios del nuevo estilo barroco, enseñado por Brasanelli. Sólo los grandes problemas históricos que deberán afrontar las misiones del último período y la férrea disciplina de la Compañía pudieron evitar que dichas corrientes de opinión interna trascendieran en verdaderas divisiones y rupturas.²⁴²

6. 1.- Las fachadas de piedra: Concepción, San Ignacio Miní, San Miguel y Trinidad

La fachada de Concepción constituyó una gran novedad y un especial atractivo para los viajeros de las misiones que pasaban con rumbo al oriente del río Uruguay y para aquellos que lo cruzaban con rumbo a occidente, hacia el Paraná y sus numerosas misiones.

No contamos con relatos de viajeros del siglo XVIII que contemplaran la iglesia completa en pie. Pero todavía en 1881, estando ya en ruinas producía profundo impacto en los que pasaban por el pueblo como lo atestigua un viajero inglés, Ernest William White que dejó un importante testimonio sobre la iglesia de Concepción:

*“El edificio conservaba una imponente apariencia, con una magnífica escalera de cincuenta escalones de piedras de unos cincuenta metros (yardas) de largo, al final de la que surge el frente del templo, en cuya base se levantaba el peristilo, de unos cincuenta metros de ancho. Tres entradas conducían al sagrado recinto, la central y principal rodeada de una masa de piedra tallada, y a cada lado de la doble jamba de piedra permanecían un par de imágenes en sus nichos, cuatro figuras completas intactas en su forma normal, con mucho de sus brillantes colores originales. La iglesia era muy grande, y detrás contaba con numerosos cuartos y celdas de varias medidas, hechas de piedra cortada. Más allá se retiraba una enorme e impenetrable masa de selva y restos de piedra. Cerca del frente, derribada, con su ‘lengua ahora silenciosa’, la parte inferior de un pesadísimo campanario. A su lado soberbia una fuente hermosamente tallada, y numerosos restos interesantes y algunas piedras curiosamente suavemente redondeadas, sin duda proyectiles con que los indios neófitos –describe White- combinaban los ejercicios musculares con los de la Cristiandad.”*²⁴³

Sin duda las imágenes del pórtico de la iglesia San Miguel y los numerosos relieves y estatuas de la de Trinidad se basaron en aquel primer experimento exitoso del empleo de la piedra *itaquí* como material para la arquitectura y la escultura. Pero la experiencia de Concepción fue fundamental sobre todo para valorar la capacidad de los artistas guaraníes para encarar tan vastos proyectos.

Danesi, que residió en San Luis durante la rebelión al Tratado de Permuta, conoció y tuvo en cuenta ambas experiencias cuando se hizo cargo de la reedificación de la accidentada iglesia de Prímoli. Sin duda que el grandioso proyecto de la última gran obra de las Misiones y la mayor de todas ellas, la iglesia de Trinidad, no habría sido nunca concebido ni por Prímoli, ni por Danesi, si no hubiera contado con la gran lección, el estímulo y a la vez el desafío que constituía la fachada del templo de Concepción del Hermano Brasanelli y los escultores guaraníes.

242 Maeder, E.: “Del esplendor a la crisis...” op. cit.

243 Morán, Jorge Claudio; Machón, Jorge Francisco: “1881/2 – Un viajero inglés en la región misionera”, en: *XXII Encuentro de Geohistoria Regional*. Resistencia: Instituto de Investigaciones Geohistóricas, CONICET, 2002, p. 319. Ver: White, Ernest William, F. Z. S.: *Cameos from the Silver-land; or the Experiences of a Young Naturalist in the Argentine Republic*. Vol. II. Londres, MDCCCLXXXII.

Recordemos que el primer intento de un templo sin horcones fue San Miguel, donde al llegar a la cornisa de la bóveda su arquitecto Prímoli fue desplazado de la dirección de la obra por el Padre Francisco de Ribera, el que la techó con la tradicional cubierta y cúpula de madera y además le antepuso un pórtico coronado de esculturas de piedra.

El siguiente y postrer intento de Prímoli fue Trinidad donde logró levantar la cubierta y cerrar la cúpula, toda de piedra, pero esta se hundió inesperadamente pocos años después de su muerte, acaecida en 1747.

Es probable que el pórtico antepuesto por el Padre Francisco de Ribera a la fachada de Prímoli en San Miguel haya sido inspirado, indirectamente, también por la gran fachada de Concepción. En efecto, las seis imágenes de Concepción eran en su conjunto tan impresionantes que proponían emular la idea de combinar una fachada con imágenes, algo absolutamente nuevo en las Misiones. Pero como la fachada de Prímoli no las admitía, la idea de un pórtico con un gran ático coronado de estatuas era una solución interesante y tentadora.

Además, la fachada de San Pedro de Roma coronada de estatuas y el *colonello* de Bernini con sus imágenes recortándose contra el cielo, ambas presentes en el recuerdo, pudieron ser también antecedentes que influyeron en la adopción de ese notable y audaz proyecto.

Para las estatuas del *San Miguel* rodeado de *ángeles* pudieron haber sido presentados a los escultores misioneros, entre otros modelos, los dibujos de las figuras del *Puente de los Ángeles* de Bernini. Cómo tradujeron esas figuras *ultra barrocas* al estilo guaraní de la última etapa sólo podemos imaginarlo, porque de esas estatuas no quedó resto alguno. Sin embargo, según Velloso da Silveira se trataba de estatuas de un *San Miguel* con doce *apóstoles*, todas de piedra.

Esas esculturas preparaban al visitante para la contemplación de la grandiosa estatua del *San Miguel* de madera policromada del altar mayor.²⁴⁴

Si fue bárbaro el procedimiento de enlazar las imágenes de Concepción y bajarlas a tirones ¿cuál habrá sido la suerte de estas imágenes de ángeles, o de apóstoles con *San Miguel*, que ni los rastros de ellas quedaron? Algunos apuntes sobrevivientes permiten tener la certeza de que allí había estatuas y, en consecuencia reconstruir, aunque sea teóricamente, esa página fundamental de la Historia del Arte Misionero.²⁴⁵

Si en la actualidad la visita a las ruinas de San Miguel en Brasil, seguida de un recorrido por las ruinas de San Ignacio Miní y de Trinidad produce en el viajero tan profunda impresión como para atraerlo de lejanos continentes, es difícil imaginar cuál habrá sido el impacto que recibía el visitante que recorría las Misiones en el esplendor de su último período.

En ese recorrido se contemplaban, no las ruinas sino los monumentales edificios en pie con fachadas de piedra blanqueada como San Miguel, Concepción, San Ignacio Miní, Loreto, Santa Ana y la incomparable Trinidad, **fig. 247**, con sus bóvedas y cúpula totalmente de piedra. Esos edificios se alternaban con los templos de madera y paredes de sillares de asperón, algunos aun de adobes revocados, con pórticos en lugar de fachadas, como los que hoy perduran en las misiones chiquitanas, que también atraen visitantes de las diversas partes del planeta. Dichos templos presidían los grandes pueblos de casas largas cubiertas de tejas y alineadas en notable orden, rodeados de huertas y grandes chacras de algodones, yerbales y la red caminera que unía las inmensas estancias donde pastaban miles de cabezas de ganado vacuno, equino y lanar que mencionan los inventarios de 1768 de la expulsión de los jesuitas, confeccionados en cada pueblo.

244 *Ibidem*, p. 194.

245 Velloso da Silveira, H. J.: *As Missões Orientais...* op. cit., pp. 191.

José María Cabrera ha dejado en 1784 uno de los mejores diseños de San Miguel, sin embargo allí solo aparecen siete estatuas, lo cual llama la atención pues en esa fecha se supone que el pórtico estaba completo e intacto.

Entre los muchos escritos sobre las misiones que dejaron los jesuitas quizás sólo el Padre Jaime Oliver nos proporcionó, no exclusivamente estadísticas, sino también descripciones sensibles de las impresiones que causaban los treinta pueblos. En ellas encontramos numerosas referencias sobre aspectos estilísticos de las iglesias y su equipamiento.²⁴⁶ Por sus numerosas observaciones estéticas y estilísticas de los edificios, de los retablos y sus imágenes el Padre Oliver cumple las funciones del primer crítico del arte de las misiones de la última década.

Por él nos enteramos de las obras de Brasanelli que fue, como el gran florentino, a la vez escultor, pintor y arquitecto. Su creatividad e inventiva se debían, sin duda, a esa versatilidad en tan variados campos, que le hacía encontrar las más audaces soluciones para todos los desafíos. Como por ejemplo, recrear en Santa Ana nada menos que la escalera de la biblioteca laurenciana de Miguel Ángel, **fig. 182**, o levantar una fachada con esculturas inspirada en el proyecto para San Lorenzo de Florencia del mismo autor, o lo que parecía totalmente imposible, adaptar para las iglesias de horcones el cimborrio de la iglesia jesuítica de Córdoba, y otras obras parecidas que son todavía poco conocidas.

Pero como creador Brasanelli tenía clara conciencia de operar sobre una realidad diferente a la europea, como lo era la realidad americana, a la que sabía reconocer y respetar. Nunca incurrió, como Prímoli, en la utopía de pretender competir con una iglesia europea, como el Gesù, llevando hasta el límite de sus posibilidades las paredes de sillar sin horcones y las cubiertas de bóvedas y cúpula de piedra sin cal.

En descargo de esas audacias, y casi locuras de Prímoli, debemos reconocer que cuando ya el genio de Brasanelli lo había intentado y probado todo, después de la fachada de Concepción sólo cabía la prueba final de un templo construido exclusivamente de piedra. Esa prueba fue como el límite y el desafío del que se hizo cargo el temperamental Prímoli. Durante más de quince años luchó para hacer realidad sus proyectos en dos iglesias: San Miguel y Trinidad. Sabemos de los éxitos y fracasos de aquellos osados emprendimientos que comprometieron importantes fuerzas laborales de las misiones aun después de la muerte de Prímoli, durante casi dos décadas cada una.

La titánica empresa de recuperar Trinidad y su cúpula desplomada poco después del deceso de Prímoli²⁴⁷, fue asumida por un joven y enfermo sacerdote, el Padre Pedro Pablo Danesi. Quizás conoció a Prímoli durante los últimos meses de su vida y así pudo heredar su pasión por las bóvedas y cúpulas. Con posteridad Danesi estuvo en Santa Ana donde conoció los trabajos de Brasanelli de las escaleras laurencianas y de las demás tallas de la fachada hoy desaparecida. Más tarde estuvo destinado a San Luis donde es mencionado con relación a unos relojes de sol que él talló en piedra. Todo ese caudal de conocimientos los pondría al servicio de la reconstrucción de Trinidad y de su embellecimiento con esculturas, relieves y pinturas.

Como primera medida Danesi convenció a los superiores jesuitas que debía detenerse la obra del techado de Trinidad con la tradicional cubierta de madera, según se hizo en San Miguel, y alejar al ejecutor de esa obra, el Hermano Grimaú, del escenario de las misiones. Acto seguido reconstruyó con ladrillos y cal las bóvedas ya desmontadas por Grimaú y finalmente reconstruyó la cúpula y la linterna, desplomada, del templo de Prímoli.

Pero no satisfecho con esa proeza se dedicó a embellecer ese templo con relieves y ornamentación salidos de las manos de los escultores guaraníes que competían en creati-

246 **Auletta, E.**: "El P. Jaime Oliver..." op. cit.

247 "Para asegurar la obra de la Iglesia se cubrirán con tejas todas las bóvedas de la Iglesia, con eso se evitará el daño, que pudiera padecer la fábrica, si las aguas penetraran en las bóvedas, y paredes de la Iglesia". Memorial sin fecha del P. Querini (se sitúa probablemente en 1749). **AGN**, Sala IX, 7-1-1. La noticia de que las bóvedas (expresión que en la época incluía cúpula) no estaban todavía cubiertas de tejas es muy importante. De no existir todavía la cúpula se ordenaría concluirla antes o conjuntamente con las cubiertas de las bóvedas. Pero no se la menciona porque lo único que faltaba eran las tejas. Las lluvias, que agregan un 30% de peso a la piedra itaquí, fueron causa de la caída, muy próxima al memorial de Querini -entre 1749-1750- cuando todavía no se alcanzó a cubrirla de tejas.

vidad y originalidad con las imágenes esculpidas por el *insigne artífice* de las misiones, el Hermano Brasanelli.

El debilitado y enfermo sacerdote, como era entonces el estado del Padre Danesi, nunca podría pensar en llevar adelante tan extraordinaria empresa sin contar para todos los trabajos con sus guaraníes trinitarios. Fueron ellos los que pusieron en obra la reconstrucción de las bóvedas desarmadas por Grimau y de la cúpula desplomada de Prímoli dejando el sello de su genio en cuanta obra emprendieran y en cuanta piedra esculpieran. Reconocer sus dotes, confiar en ellos alentarlos, también resolver los problemas técnicos que surgían en las obras constituyeron el mérito principal del padre Danesi. Fueron los operarios guaraníes los que le ayudaron, además, a plasmar sus sueños de adornar las paredes de la iglesia con relieves nunca vistos hasta entonces y embellecerla con estatuas de piedra en sus nichos y altares.

A juzgar por esas obras se podría pensar que el Padre Danesi pudiera competir con el gran Brasanelli. Sin embargo, como aficionado artista, fue de talento ciertamente limitado, pero supo convocar y motivar a una estirpe de excelentes albañiles, constructores y originales escultores con cuya labor y creatividad logró casi concluir las obras en Trinidad. Solamente quedó inconcluso, por la expulsión de 1768, su proyecto de equipar toda la iglesia con altares esculpidos en piedra.

Además de la colaboración de sus inestimables guaraníes, el Padre Danesi contó con el apoyo irrestricto del Párroco Juan Francisco Valdivieso, del Visitador Nicolás Contucci, y probablemente, también del Superior de las misiones el Padre Jaime Passino sin los cuales sus proyectos nunca hubieran podido materializarse.

La documentación de esas obras y sus complejos entretelones fueron investigados por primera vez en el Archivo General de la Nación de Buenos Aires por un equipo de un Proyecto PIT de CONICET, dirigido por el que escribe y por las investigadoras Estela Auletta y Cristina Serventi. Dicha documentación permite reconstruir una historia nueva, no solamente de la fábrica de la iglesia de Trinidad sino de la vida en las misiones en las últimas décadas, antes de la expulsión.

Toda esa nueva documentación se expone y analiza en el libro *Templos Jesuítico-Guaraníes*. La misma también nos permite reconstruir la etapa final de las imágenes *triumfantes* de la última década antes de la expulsión de los jesuitas de las misiones.

De esta síntesis general, que relaciona históricamente a Brasanelli, a Prímoli, a Francisco de Ribera, a Grimau y a Danesi, nos ocuparemos de los que tienen relación con la escultura, o sea el primero y el último. Se trata de genios desconocidos que la poco justa posteridad olvida y excluye de sus monumentos recordatorios, de los nombres de sus localidades e incluso de las páginas de sus relatos históricos tan pródigas en aventuras de caudillos generosos en derramar sangre ajena en aras de sus ambiciones personales.

Que el lector sepa disculpar algunas reiteraciones del libro *Templos Jesuítico-Guaraníes* que son consecuencia de haber adelantado allí muchos temas que debieron esperar este libro sobre escultura. Son consecuencia también de la preocupación por destacar algunos sucesos, los cuales es preferible repetir dos o más veces, antes de que pasen inadvertidos y confundidos en la trama compleja de aquella historia.

6. 2.- Reinicio de la fábrica de Trinidad después del desplome y diez años de interrupción

La obra *Evolución urbanística y arquitectónica del Paraguay* del arquitecto Ramón Gutiérrez,²⁴⁸ quizás la única obra científica de las últimas décadas del siglo XX sobre la

248 Gutiérrez, R.: *Evolución Urbanística...* op. cit.

arquitectura misionera, nos deja con la incertidumbre en lo que respecta al autor y a la fecha de la conclusión de la fábrica de Trinidad. Dicha obra, basada rigurosamente sobre la documentación de los memoriales dejados por los Padres Provinciales en sus visitas a cada pueblo, permite conocer la historia de Trinidad hasta 1756, fecha del último memorial conocido sobre dicho pueblo. Se trata del que escribió el Padre Antonio Gutiérrez que dice:

*“Recójase con la brevedad posible el material necesario para la fabricación de la media naranja y échese como el Hermano José Grimau dice, luego que esté dispuesto el material. La fábrica de las casas continúe por más que se emprenda la de la iglesia, pues a más de ser grandes los inconvenientes que hay en que vivan en una casa muchas familias, hay sobrada gente para las dos faenas”.*²⁴⁹

A partir de dicho memorial sólo podemos efectuar conjeturas. Según se supuso, con fundamento, la iglesia fue concluida por el Hermano Grimau en 1760. De haberse conocido el memorial siguiente de 1763, del Visitador Nicolás Contucci, se habría tomado conocimiento de la continuación de las obras de Trinidad, pero no a cargo del Hermano Grimau sino del Padre Pedro Pablo Danesi. No es que se conozca actualmente el contenido de esas órdenes. Dicho memorial sigue ignorado y probablemente perdido, pero hemos hallado, entre la correspondencia de Trinidad, los agradecimientos al Visitador Contucci por las disposiciones del mencionado memorial. Se trata de dos cartas cuyos firmantes son el Padre Danesi y el Párroco Valdivieso. Las dos agradecen al Visitador sus órdenes sobre las obras de Trinidad:

*“[...] Recibí la de V. Ra. de diez del corriente con inclusas las Licencias firmadas, y confirmadas, y aumentadas, que muchísimo, según debo, agradezco a V. Ra. Agradezco también al mismo modo, y doy a V. Ra. las debidas gracias por lo del N° 8 del memorial de este Pueblo, y de la Orden en papel aparte concerniente al mismo asunto del dicho número. Verdad es, que todo ha sido, y es de grande gusto, y consuelo de todos, del P. Cura [...] mío, y de los Indios [...]”.*²⁵⁰

La noticia que tanto esperaban en Trinidad los Padres Valdivieso y Danesi fue la aprobación escrita de las obras hechas hasta entonces y la confirmación de su director que actuaba, probablemente, sólo con autorización verbal. En la misma carta, la única que conocemos de Danesi al Visitador, se da la trascendental noticia de la reactivación de los trabajos de la iglesia y de los avances de la cúpula y la torre.

Una de las cuestiones que más intrigan entonces es la siguiente: ¿Qué ha ocurrido mientras tanto con el Hermano Grimau? La investigadora Estela Auletta halló entre la documentación de la Biblioteca Nacional actualmente en el Archivo General de la Nación una lista donde el Hermano catalán figura en 1760 entre los jesuitas de Asunción, y no como arquitecto o pintor, sino como sacristán.

Pero entre el Memorial del Padre Gutiérrez y el traslado del Hermano Grimau a Asunción habían transcurrido casi cuatro años sobre los cuales se sabe poco o nada. Dada la orden del Padre Gutiérrez, sin duda, Grimau no permaneció inactivo. ¿Cuáles fueron sus posibles tareas? Después del desplome de una cúpula, lo primero es reconstruir la parte dañada de las pechinas y muros para prepararlos para la nueva obra. Pero el análisis de los restos de las pechinas descubre que han sido rellenadas con ladrillos y cal, de los cuales sabemos

249 AGN. Sala IX, 6-10-1. Furlong, G.: *Misiones...* op. cit., pp. 214 y 215. Gutiérrez, R.: *Evolución urbanística...* op. cit.

250 AGN. Sala IX, 6-10-6.

por los documentos que provienen de la obra posterior de Danesi. En el memorial del Padre Gutiérrez no se mencionan las piedras de las canteras ni los ladrillos. Se puede suponer que se trataba solamente de maderas cuando escribe: "*recójase [...] el material necesario*". Es entonces que podemos pensar que la obra del Hermano Grimau debía llevarse a cabo en madera. Su plan no era rehacer una cúpula caída de pesadas piedras que sin duda volverían a caerse. La solución definitiva y segura era repetir lo ya hecho en San Miguel, o sea techar la iglesia con una cubierta de madera.

Se comprende, entonces, que las bóvedas de piedra de las que habla el Padre Cardiel (que no se desplomaron ni desaparecieron por arte de magia y que fueron reemplazadas por las bóvedas de ladrillos y cal mencionadas por los inventarios y encontradas en las excavaciones de 1980) fueron edificadas por el Padre Danesi ya antes de la visita de Contucci. La tarea llevada a cabo por Grimau fue bajar las bóvedas de pesados sillares de asperón y preparar la iglesia, sus impostas y cornisas, para recibir un techo de madera.

Las bóvedas de piedra construidas por Prímoli, por lo tanto, no fueron derrumbadas sino cuidadosamente desarmadas para no dañar las paredes, las cornisas y los pisos del templo. Debieron ser bajadas con las mismas cimbras que luego fueron utilizadas para levantar las nuevas bóvedas de ladrillos. Durante esas tareas se produjo el cambio de Provincial: el español Antonio Gutiérrez fue reemplazado por el italiano Nicolás Contucci que venía de Chile con atribuciones de Visitador, que en idioma jesuítico significaba interventor.

A partir de la llegada del Padre Contucci el destino de la iglesia de Trinidad y el del Padre Danesi cambiaron radicalmente. La gran oportunidad de la vida de Danesi no lo tomó ni de sorpresa ni desprevenido. Parecería que desde siempre se había estado preparando para ella. Sus planes estaban pensados y calculados hasta el último detalle. Todo lo proyectado para diez años de increíbles e inverosímiles emprendimientos pudo ejecutarlo exactamente como lo había previsto y pensado. Lamentablemente la expulsión, quizás también prevista, no le dejó completar su último objetivo, que era, como ya lo señalamos, equipar toda la iglesia con altares tallados en piedra itaquí.

***Notas biográficas del Padre Danesi*²⁵¹**

Teniendo en cuenta que los ejecutores de las obras escultóricas de Trinidad fueron maestros guaraníes, convendremos que sería tan importante conocer sus biografías y personalidades artísticas como las del organizador de la fábrica y el inspirador de sus trabajos. Esa información nos permitiría reconstruir una parte fundamental de la Historia del Arte de las misiones. Sin embargo, ni ahora, y probablemente nunca, los nombres de esos escultores figuren, como deberían, en los anales de la historia de Trinidad. En cambio son conocidos numerosos datos biográficos del director de la fábrica, el Padre Pedro Pablo Danesi.

Entre las noticias referidas al mismo aparecen fugazmente, pasan y desaparecen las figuras de esos grandes artistas anónimos, no sólo de Trinidad sino de casi todas las obras de las misiones. Estudiando detenidamente la biografía del Padre Danesi conoceremos, no solamente su multifacética personalidad, sino el entorno de su tiempo y la presencia, muy cercana, de esos notables artistas y compañeros suyos, que le consagraron sus vidas en ese don de reciprocidad entre el director de la fábrica y los geniales ejecutores de sus ambiciosos proyectos, nunca vistos hasta entonces y, por cierto, no menos geniales que aquéllos.

El P. Pedro Pablo Danesi nació en 1719 en Babuco, provincia de Frosinone, en la diócesis de Veroli (región del Lazio), no lejos de Roma. A la edad de 20 años, entró en la Compañía de Jesús, y ya asignado a su destino, la Provincia del Paraguay (lo cual supone su

251 Para las noticias sobre la biografía del Padre Danesi reproducimos la investigación llevada a cabo en: **Sustersic, B. D:** *Templos...* op. cit., pp. 95-99.

voluntad, al entrar en la Orden, de dedicarse a las misiones). Llegó a Buenos Aires a los 25 años. El hecho de ser ordenado en 1747 implica que ya en tierras americanas había estudiado teología tras los dos años de noviciado y antes de los 20 también algo de filosofía.

A estos datos ilustrativos sobre el reconstructor de Trinidad cabe agregar algunas fechas del catálogo del Padre Storni y las abundantes noticias proporcionadas por documentos del Archivo General de la Nación Argentina (AGN).

El primero ratifica algunos informes anteriores, entre ellos el del cuarto voto en Candelaria el 29 de junio de 1755 (acompañado por la escolta armada de Luisistas); el 9 de agosto de 1768 fue arrestado en Trinidad y el 6 de abril de 1769 murió en alta mar²⁵².

En el AGN se guarda copia de la Cédula Real del 23 de febrero de 1745 que autorizaba embarcar a un grupo de religiosos jesuitas, entre los que se mencionaba el P. Pedro Pablo Danesi, "[...] estudiante, del lugar Babuque, obispado de Beroli, estado eclesiástico, de 24 años, barbi lampiño, nariz afilada, ojos y pelo negro". En esa expedición dirigida por el P. Diego Garvia (78 años) viajaban también el P. Juan Antonio de Rivera (28 años) que sería después el párroco de Jesús y Antonio Forcada (43 años) que fue el arquitecto de su iglesia, además de la de Santos Cosme y Damián.

El Suplemento del Catálogo de la Provincia del Paraguay correspondiente al año 1747, nos da las siguientes noticias: "23 de mayo de 1747- Recibido las sagradas órdenes el P. Pedro Danesi. 15 de setiembre 1747-, [...] difunto el Hno. Juan Bautista Prímoli, Candelaria".²⁵³ Como ya lo señaláramos, no es improbable que el recién ordenado misionero llegara a conocer a Prímoli en los meses que antecederon a su muerte y se interesara y comprometiera con sus ideas y proyectos. Como conclusión es razonable pensar que el futuro constructor de Trinidad haya podido conocer el desplome de la cúpula estando de compañero del Párroco en Candelaria durante el período 1749 a 1751. Ya desde entonces, probablemente, se haya dedicado a estudiar el tema de las cúpulas y a meditar su propia solución para la iglesia accidentada de Prímoli.

Después de Candelaria residió un breve tiempo en Santa Ana, donde según el P. Furlong fue Cura²⁵⁴ antes de pasar al más distante San Luis, donde lo encontramos en 1755, año grabado en los relojes de sol por él esculpidos. La iglesia de este pueblo se construía en ese tiempo y a pesar de su estructura de horcones tenía muy desarrollados los oficios de la talla de piedra, pues de ese material eran las paredes y su muy elogiada fachada. Allí estuvo el P. Danesi por lo menos hasta 1756 ó 1757, cuando se produjo la visita del Marqués de Valdelirios. En la lista del 16 de enero de 1757 dejada por el P. Gutiérrez, el P. Danesi figura en San Estanislao del Tarumá²⁵⁵. Si ya se encontraba allí, o es una disposición futura que quizás no se cumplió, no lo sabemos. Cuesta pensar que estando enfermo fuese trasladado a tan distantes regiones en la época de mayor calor, por cuanto en diciembre de 1756 estaba en San Luis y en enero figura ya en San Estanislao. De acuerdo con la lista de Fray Pedro José

252 **Storni, H.**: *Catálogo...* op. cit., p. 76.

253 **Ibidem.**

254 Figura en Santa Ana en el Catálogo Trienal de 1753. **ARSI**. Paraq. 7, F 77 v. Refiriéndose al P. Antonio Gutiérrez en Santa Ana dice el P. Furlong: "Este último pasó de Cura a ser compañero del Padre Pedro Pablo Danesi". **Furlong, G.**: *Misiones...* op. cit., p. 150.

255 **AGN**. Sala IX, 6-10-2.

Sustersic, Bozidar Darko: "Crónica del desplome y la reconstrucción de la Cúpula de Trinidad.", en: *Folia Histórica del Nordeste*. Resistencia: Instituto de Investigaciones Geohistóricas, CONICET, Instituto de Historia/Facultad de Humanidades/Universidad Nacional del Nordeste, 1997.

Sustersic, Bozidar Darko; Auletta, Estela; Serventi, María Cristina: "Crónica del desplome de la cúpula de Trinidad y el pleito de la Calera visto desde Trinidad.", en: *ANAIS XI Simposio Nacional de Estudos Misioneiros, Missões: a questao indígena*. Campus Santa Rosa, Brasil: UNIJUÍ, 1997, t. II, pp. 512-540.

Sustersic, Bozidar Darko; Auletta, Estela: "La polémica sobre la iglesia de la Santísima Trinidad del Paraná y los padres "adversos" a su construcción", en: *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazso"*. Buenos Aires: Facultad de Arquitectura y Urbanismo/Universidad de Buenos Aires, 1998-1999, Nº 33-34, p. 79-95.

de Parras en 1759 se encontraba en Santa María de Fe.²⁵⁶ Probablemente en 1760 residió en San Cosme y Damián, lo que le permitiría viajar con frecuencia a Trinidad.²⁵⁷

Lo más notable es que en una época tan pautada para el desempeño de los oficios y en una orden aparentemente tan estructurada y planificada como la Compañía de Jesús pudiera desenvolverse una personalidad como la del P. Danesi. Su profesión principal fue la de clérigo. Sin embargo, quizás gracias a sus impedimentos de salud, gozó de una libertad notable ya que incursionó en los más diversos campos: construyó relojes mecánicos, esculpió relojes de sol, alcanzó fama por tallar y pulir toda clase de rocas y piedras semipreciosas, además de viajar constantemente. Pero no solamente fue un curioso experimentador y aficionado a las artes mecánicas, como entonces se las denominaba, sino que resolvió con éxito uno de los dilemas más complejos de la arquitectura misionera que, al parecer, no podían solucionar arquitectos con formación profesional. Esa empresa no implicaba solamente problemas de índole constructiva y organizativa, sino cuestiones políticas e incluso jurídicas, como se verá en el pleito que inició y mantuvo con Jesús por la calera durante el tiempo que necesitó abastecerse de esa cal.

Sin duda debió hacer frecuentes visitas a la iglesia de Prímoli después del derrumbe, lo que significó para su mente creativa un constante desafío. El hecho de que el compañero de Valdivieso, el P. Miguel Marimón, saliera de Trinidad en 1760 permite suponer que la llegada definitiva de Danesi se produjo el mismo año. Fue entonces que se inició el capítulo principal de Trinidad y también el más importante de la vida de este sacerdote polifacético que logró asociar los dos ideales de Miguel Ángel: la vida contemplativa y la vida activa, produciendo obras que superarán todos los pronósticos y la lógica de su tiempo.

Un documento que narra la visita a San Luis del Marqués de Valdelirios²⁵⁸, nos descubre otra faceta de su personalidad, quizás la más importante para nuestra investigación. El Marqués reparó casualmente en dos relojes de sol que llevaban la inscripción del año 1755. Los consideró prueba irrefutable de que los jesuitas no pensaban abandonar los pueblos:

"[...] interrogado sobre ello el Pe. Danesi; [...] respondió que él era quien hizo los relojes, siendo compañero del Cura para divertirse en algo [...]". Menciona impedimentos de su salud para desempeñar otras actividades, y en cuanto a los relojes *"[...] mudándose el pueblo podían ponerse con otros muebles en una carreta, que no en todas partes se hallaban piedras a propósito, y que trabajando aquella tendría estimación en todas partes"*.²⁵⁹

La pronta salida del Padre Danesi de esa delicada situación ofrece un ejemplo de cómo debieron ser la mayoría de sus respuestas, inteligentes y convincentes.

El Padre Sánchez Labrador describe en el *Paraguay Natural* su fama en la talla de las piedras:

"El Padre Pablo Danesi, Misionero Jesuita muy hábil, se hacía llevar del dicho jaspe y trabajaba bellísimas piezas, como Peanas de Cruces, Cajas de Tabaco,

256 **Fray Parras, Pedro José de:** *Diario y derrotero de sus viajes (1749-1753) -España-Río de la Plata-Córdoba-Paraguay.* Buenos Aires: Solar, 1942, p. 249.

257 **Furlong, G.:** *Misiones...* op. cit. Ver también: **Lovera Amaral, Blanca V. y Durán Estragó, Margarita:** *San Cosme y San Damián- Testimonio vivo del pasado jesuítico.* Universidad Católica. Vol. 46. Nüremberg-Asunción: Fundación Paracuaria, 1994, p. 14.

258 Sabemos del viaje a las Misiones de Ceballos y Valdelirios a comienzos de 1757. Si en junio y julio del año anterior fueron ocupados los siete pueblos, ¿existió una visita de Valdelirios ese mismo año? Probablemente el suceso narrado por la Anua ocurrió en diciembre de 1756, por cuanto el 14 de noviembre de ese año planeaba partir Valdelirios desde Salto con una escolta de 300 hombres conducida por el Gob. de Montevideo, Joseph J. De Viana, en dirección a San Borja. (Carta de Andonaegui al P. Gutiérrez, S. Juan, 28, 9, 1756). **AGN.** Sala IX, 6-9-1.

259 **ARSI,** Paraq. XIII, 214. Una copia de esta Anua se halla en el **AGN**, Manuscritos Biblioteca Nacional (289), Documento 4421, donde la registró el P. Furlong: *"Litterae Annuae Provinciae Paraquariensis ab anno 1756 usque ad annum 1762, missae a P. Pedro Johanne Andreu, ejusdem Provinciae Provinciali ad R. P. N. G. Laurentium Ritzi. Furlong, Guillermo, S. J.: Pedro Juan Andreu y su carta a Mateo Andreu, etc. (1750).* Escritores Coloniales Rioplatenses, III. Buenos Aires: Theoría, 1953, p. 75. El P. Andreu, que asumió el provincialato en 1761, la redactó a partir de las Cartas Anuas locales anteriores y de otros documentos puestos a su disposición.

*Puños de bastones y semejantes, que con su brillantez y dureza daban bien a entender la calidad apreciable de la piedra".*²⁶⁰

Poseemos varios indicios que señalan una excepcional relación del Padre Danesi con los guaraníes con los que trabajó como sacerdote y como director de obras en la fábrica de Trinidad. Es momento de volver la atención a la noticia de la prisión de los jesuitas, durante la rebelión por el Tratado de Límites. Como se recordará, fue el Padre Danesi el único que logró convencer a sus guardianes Luisistas de que le permitieran ausentarse a Candelaria para hacer sus ejercicios y profesar sus últimos votos. Lo acompañó una escolta para asegurarse de su regreso, pero de todos modos las crónicas lo señalan como un hecho excepcional.

Por otra parte la aceptación de la libre interpretación de su diseño de la *Trinidad de los barqueros* por los tallistas guaraníes, **fig. 271**, indica una gran apertura a la mentalidad y estética guaraníes.²⁶¹ Podemos creer que el proceso se repitió con las demás imágenes de esa iglesia, entre las que sobresalen los *ángeles músicos* de los cuales no se puede descartar que algunos esquemas fueran proporcionados por el aficionado artista que era el mismo Padre Danesi. Sólo esa gran compenetración entre el director de la obra y sus operarios permitió a estos últimos recibir el estímulo necesario en el clima de libertad que la creación artística requería. Incluso los esgrafiados de los baldosones, como el barco de Trinidad con sus remos extendidos, o la fachada de la iglesia trazada con esmero en el barro blando, **fig. 248**, representan objetos admirados con los que se establecieron lazos afectivos e intelectuales muy fuertes que se desarrollaban en torno a la fábrica de la iglesia. Ese clima afectivo de creatividad artística dependía evidentemente de la administración del pueblo, de su párroco, pero sobre todo del admirado director artístico de las obras, el Padre Danesi.

Citamos un último testimonio que se refiere a su débil salud que fue, sin duda, la principal dificultad con la que debió enfrentarse, día y noche, sin pausa alguna. Se trata de una carta que menciona su elección para una misión durante el traslado y la rebelión de los pueblos:

*"[...] Vino el Pe. Danesi y propuso sus debilidades y como lo vio (el Pe. Comisario) tan flaco conoció que le habían informado con verdad los que le dijeron que el Pe. Danesi, por tener principios de hética, no servía para estos caminos, y mucho menos para los calores del estío, volvió pues el Pe. Danesi a San Luis".*²⁶²

El Padre Rafael Carbonell de Masy, considera que "hética" equivale a veces a tísico, lo que podría también coincidir, en este caso, con la personalidad de un genio. Las obras que dejó en Trinidad confirman esas cualidades extraordinarias.

6. 3.- El Padre Danesi y sus tres imposibles proyectos: sin ser arquitecto, reconstruir la iglesia de Trinidad; sin ser escultor, adornarla con imágenes y, sin ser pintor, cubrirla de colores

El proyecto de la reconstrucción de la iglesia de Trinidad

Después del dificultoso cruce de la cordillera de los Andes y sin tiempo de reponerse del viaje, el nuevo Visitador de avanzada edad, el Padre Nicolás Contucci, debió hacerse cargo de los numerosos problemas de la Provincia. Entre los primeros, seguramente, fue el

²⁶⁰ **Furlong, Guillermo**, S. J.: *Artisanos Argentinos bajo la dominación Hispánica*. Buenos Aires: Huarpes, 1946, p. 223.

²⁶¹ *Trinidad de los barqueros*. Acuarela del siglo XVIII. Muy probablemente de mano del Padre Danesi. **Fig. 271**. Propiedad del autor.

²⁶² **Cortésão, Jaime**: *Jesuítas e Bandeirantes no Guaiá. (1549-1640)*. Manuscritos da Coleção De Angelis. Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro, 1951, vol. VII. p. 163.

enterarse del estado general de polémica que reinaba en las misiones por la controversia sobre los templos de Prímoli y, en este caso sobre el futuro destino de Trinidad. Sin duda que ante todo debió escuchar los alegatos de una y otra parte. Fue en esa situación donde el Padre Danesi mostró todas sus dotes persuasivas ya que logró la aceptación de sus planes y el cambio del arquitecto Grimau, hasta entonces de Trinidad. El relevo se produjo primero de hecho. Recibió recién su confirmación en el memorial oficial de 1763, según juzgamos por los agradecimientos que figuran en la carta citada a Contucci.

El Padre Danesi no se hizo cargo, entonces, de una iglesia con una cúpula desplomada, tal como era su estado cuando el Padre Gutiérrez ordenó su memorial de 1756. Cuando Danesi se hizo cargo de las obras el estado de la iglesia de Trinidad era mucho más grave. Después del desarmado de las bóvedas ella presentaba un aspecto que le hubiera infundido temor a cualquier arquitecto, cuanto más a un lego en la materia.

Trasponiendo el pórtico, la enorme abertura de la nave central y del crucero mostraba el inmenso y generoso cielo del Paraguay, pródigo en ardientes soles y torrenciales lluvias. ¿Quién podría pensar en una cubierta de mampostería para semejante vano? Cualquiera hubiera vacilado en sus propósitos de construir tan riesgosa cubierta, y se habría acogido a la seguridad de un tradicional y experimentado techo de madera. Pero éste no fue el caso del Padre Danesi cuya indomable voluntad contrastaba con su debilitada salud.

La siguiente fue, aproximadamente, la sucesión de las tareas emprendidas por el nuevo director de la fábrica de Trinidad, reconstruidas según una lógica histórica elemental.

Ante todo debió reunir al cabildo trinitario para exponerle su proyecto logrando comunicar al Corregidor y a los demás cabildantes su entusiasmo por la futura obra que consistiría en cubrir la iglesia con bóvedas, cúpula y *farol* de ladrillos y cal.

Con el apoyo del Cabildo ocupó la calera de *Itaendy*, a pesar de la oposición del Padre Antonio de Rivera, Párroco de Jesús, a compartir la cal que también se necesitaba en la fábrica de la iglesia de su pueblo, ahora dirigida no ya por el Hermano Grimau, sino por el arquitecto Hermano Antonio Forcada. Solamente así pudo comenzar el transporte del tan preciado elemento desde los límites de los campos de Jesús a terrenos aledaños a la fábrica de Trinidad.

A continuación organizó los grandes hornos de ladrillos donde se cocerían los valiosos materiales que debían reemplazar a los sillares de piedra itaquí.

Probablemente no se necesitaron ni cimbras ni andamios pues se contaba todavía con los que construyó Grimau para el desarme de las bóvedas. Fue así como las primeras horneadas de ladrillos ya pudieron ser ajustadas por medio de la argamasa de arena y cal sobre los arcos de las cimbras en los pies de la nave central, próximas al pórtico. De allí se fue avanzando hacia la cabecera de la iglesia y el crucero.

Pasado el plazo del secado de la cal se probaron esos tramos de bóveda retirando los soportes y el entablonado de las cimbras. La perfecta estabilidad de esos primeros tramos acrecentó la convicción del Padre Danesi en el acierto de sus planes, además de comprobar las respuestas previstas de los materiales y del trabajo de sus albañiles. También se acrecentó la confianza del Párroco y del Cabildo trinitario en su arquitecto. Incluso los obreros que participaban en la obra pasaban cada vez con más seguridad debajo de los primeros tramos de esa bóveda. Ya no quedaba poblador alguno que pudiera resistir no asomarse desde el pórtico hacia el interior de la iglesia para observar esa maravillosa bóveda de ladrillos, que era el tema que estaba en boca de todos.

Pronto esos comentarios trascendieron de Trinidad y eran analizados por los demás jesuitas y caciques guaraníes de las misiones. Ya estaba anulado el Tratado de Permuta y los tapes retornaban con sus curas a los siete pueblos recuperados, después de diez años de

aquella pesadilla. Hablar sobre Trinidad y de la conveniencia y peligros de las bóvedas de Prímoli, fue como un alivio y un relax para todos aquellos misioneros.

En realidad el tema pareció haber quedado resuelto y terminado con el desplome de la única cúpula levantada por Prímoli. Ese accidente daba absoluta razón al Padre Francisco de Ribera quien se opuso en San Miguel a llevar a cabo esa obra. Pero ya transcurridos 15 años desde 1747, muertos ambos adversarios, el Padre Ribera como Prímoli, nadie pensaba en reiniciar aquella polémica que se consideraba terminada. Además allí estaba el Hermano Grimau, que había asistido a Ribera en la construcción del techo y del pórtico de San Miguel, que era el heredero y depositario de toda la, que podemos llamar, ideología constructiva misionera y sus críticas a las reformas inspiradas en la exagerada emulación europea.

Esa defensa de la tradición misionera le permitió a Grimau que el Provincial Gutiérrez le confiara, como al mayor experto en el tema, las dos obras más importantes de las misiones: la reconstrucción de Trinidad y el proyecto de la iglesia y del nuevo pueblo de Jesús *Tavarangüe*²⁶³

Se comprende que con esos antecedentes, el traslado del Hermano Grimau y el éxito de las primeras bóvedas de Danesi cayeran como un barril de pólvora dividiendo a los misioneros en dos bandos: por un lado los pocos defensores de las nuevas obras y por el otro lado sus *contrarios*, que eran la gran mayoría de quienes se quejaba el Párroco de Trinidad en casi todas sus cartas.

Después del comienzo exitoso de la construcción de la bóveda los momentos más decisivos para la iglesia de Trinidad y su arquitecto fueron la visita del Padre Nicolás Contucci y el retiro de las cimbras de la cúpula ya cerrada.

Sabemos, a través de los agradecimientos, que la visita de Contucci fue un éxito total por el memorial dejado sobre la iglesia, su obra y su arquitecto. Además por haber tranquilizado a su vecino, el Padre Juan Rivera que amenazaba renunciar a su cargo de Párroco de Jesús por el *enojoso* pleito por la calera. Por otra parte, el acopio de la cal por los trinitarios no se interrumpió en ningún momento, lo que debe atribuirse sin duda a los buenos oficios del Padre Visitador.

Durante su visita el Padre Contucci pudo observar la envergadura y audacia de los trabajos. Después de terminadas las cuatro bóvedas convergentes en el transepto, la mayor de la nave central, la del presbiterio y las de los cruceros, hubo que afrontar el desafío de la cúpula. Nada se podía edificar sobre esas cuatro pechinas dañadas por el desplome de la cúpula de Prímoli. Los mismos guaraníes se ofrecieron para solucionar el problema, rellenando los huecos del desgarre con ladrillos y cal. Luego, levantaron las paredes de las pechinas nuevas adheridas a las dañadas de piedra. Sobre esas pechinas reforzadas fueron asentadas las primeras hiladas del tambor, consolidado por las cuatro esquinas por lo que desde el exterior parecía un cubo y desde el interior una semiesfera.

¿Resistirían esas pechinas remendadas el peso del tambor y de sus cuatro esquinas, causantes del primer desplome? Ésa fue la constante inquietud del inexperto y aficionado arquitecto mientras contemplaba los enjambres de guaraníes que trepaban por los andamios, con una seguridad y audacia admirables y envidiables. Al mismo tiempo otros edificaban desde el exterior el tambor, caminando confiados sobre el vacío, sostenidos por la endeble estructura de las bóvedas y las pechinas edificadas ya con ladrillos y cal. Todos confiaban en el Padre Danesi y éste sólo podía confiar, no en su oficio y experiencia que eran muy pocos, sino en la lógica de sus razonamientos y en las oraciones continuas que seguramente elevaba junto con su Párroco al cielo.

263 Jesús *Tavarangüe*, o sea "sitio construido para reemplazar al original pueblo de Jesús"

El Padre Contucci se fue más que conforme, transformándose en el más fiel defensor de Trinidad y de su iglesia. Pasado un año, recibió en premio de ese apoyo la gran noticia del cierre de la cúpula y la colocación de su linterna.

Ése fue el tercer momento decisivo y el más dramático de los vividos en Trinidad de cuyo feliz desenlace dependía toda la empresa de la fábrica. Se trató del retiro de las cimbras de la cúpula. El relato de ese acontecimiento, largamente esperado, lo debemos a una emocionante carta del Padre Valdivieso. Es la misiva de abril de 1764 que relata la ansiedad pasada por los dos padres jesuitas y todo el pueblo trinitario en saber “en que paraba así la Media Naranja” cuando se retirarían las cimbras.

Sobre esos acontecimientos dramáticos y decisivos escribía el Padre Valdivieso:

“Mi visitador Nicolás Contucci.

Por haber aguardado, en qué paraba la Fábrica de esta Iglesia, después que se cerró su Famosa Media Naranja, con su Farol, o Linterna; con que el Pe. Po. Pablo Danesi la cerró, con tanto consuelo mío, y de estos pobres Indios, que tanto han trabajado en ella; al fin ya llegaron a verla cerrada: como su famosa Torre, en que ya han colocado todas sus Campanas, haciendo hacer, que sus alegres voces resuenen por todas las Misiones, a pesar de todo el infierno, que tanta contradicción, desde que se empezó, levantó contra ella.

Por aguardar, (como digo) en que paraba así la Media Naranja, y Torre, (después de quitadas sus Cimbras) no quise escribir a V. Ra. para que de una vez pueda dar a V. Ra. el consuelo, (que sin duda ha de ser grande) de que así su Famosa Media Naranja con su Farol, como la Torre, después de haberse quitado sus Cimbras han quedado ambas a dos sin hacer movimiento alguno; hasta ahora. Gracias infinitas sean dadas a toda la Ssma Trin., y a su 2º Patrón el Sr. San Antonio quien está con su querido Niño Dios y Sr. Nuestro encima del Famoso Farol de la Media Naranja de Talla Vitriada, reluciendo sus Rayos, por todas partes; y todo este Pueblo con su Corregidor, y su pobre Cura, dan, y repiten a V. Ra. una, y mil veces los Agradecimientos de haber cooperado tanto al grande consuelo que han tenido, y tendrán, en ver V. Ra. dejándoles a Nuestro buen Pe. Po. Pablo [...].”

Cuatro meses después –27 de agosto de 1764– se comunicaba ya la noticia del traslado del Santísimo a la iglesia. La inauguración fue un acto solemne de tres días de fiestas. En el primero se bendijo el templo, en el segundo se celebró la fiesta de la Santísima Trinidad y en el tercero se festejó al segundo patrono del pueblo.

La carta sobre el festejo de la inauguración de la iglesia fue la última en que nos enteramos de alguna noticia concreta sobre los sucesos y los trabajos de la fábrica de Trinidad. El Padre Párroco escribió otras misivas, una en 1765, otra en 1766 y la última en 1767, pero en ninguna de ellas se filtra ninguna información sobre la naturaleza de los trabajos que se llevaban a cabo en la iglesia.

Breves citas ilustrarán esta extraña constatación:

Diciembre 12, 1765.

“[...] Siempre muy agradecidos a V. Ra. por el bien que les hace, y ha hecho V. Ra. en procurarles se les haya logrado el ver esta su Magnífica Iglesia ya en el estado que se halla, fuerte como una Roca, Juntamente con su Gallarda Coronada,

y eminente Torre, con su Resplandeciente Pirámide, que es para alabar a toda la Sma. Trinidad y así testifica el Hno. Roque sea a pesar de todo el Infierno. [...]"

Marzo 1, 1766.

*"[...] Si estos pobres Trinitarios siempre no se olvidaron de lo mucho, que V. Ra. ha cooperado, en que hayan logrado el acabar esta su Magnífica Iglesia tan contradecida; y solo V. R^a. salía con la victoria, dándoles y dejándoles a Ntro. Angelical y buen Padre Pedro Pablo Danesi; de que todos con su Corregidor le piden a V. Ra. una, y mil veces los Agradecimientos de todo, y todos ruegan a V. Ra. que los tenga muy presentes en sus Santos Sacrif. [...]"*²⁶⁴

Febrero, 23, 1767.

*"[...] por el bien, tan grande, que V. Ra. le hizo en darles a Ntro. buen Pe. Po. Pablo, para que este su Magnífico Templo de la Sma. Trind. se pudiese acabar, con tanto empeño del Pe. Po. y como ven, que cada Día va adelante su Hermosura, y perfección, están muy consolados, y por eso de V. Ra. no pueden olvidarse, y ruegan a la Sma. Trind. por la salud de V. Ra en sus oraciones."*²⁶⁵

Los cuatro años que transcurrieron desde la inauguración de la iglesia hasta la partida de los Padres jesuitas están envueltos en el misterio. Si en los cuatro años anteriores se techó la iglesia con las cuatro inmensas bóvedas²⁶⁶, se levantó el tambor, la cúpula y la linterna, además de ser construida la torre nueva ¿en qué obras estuvieron ocupados los trinitarios y su arquitecto para que el Párroco insista tanto en la continuidad de su presencia en la fábrica de la iglesia?

La única respuesta posible es que estaban tallando los altares, el púlpito, los frisos y las imágenes de las numerosas hornacinas de la iglesia lo cual podía justificar la presencia de un Hermano coadjutor pero no la de un *obrero de indios* como se denominaba a un ministro de la iglesia, a un sacerdote.

El Padre Valdivieso no mentía cuando declaraba que el templo "*cada Día va adelante su Hermosura, y perfección*", pero tampoco podía declarar la naturaleza de los trabajos cuyo destino era la ornamentación de la iglesia. Probablemente el receptor de esa carta, el Visitador Contucci, conocía la verdad y las claves de como leer esas noticias, pero esa verdad no podía ser declarada a un papel, conocido por el secretario y otros funcionarios del *oficio de Buenos Aires* pues pondría en alerta a los enemigos de Trinidad, que exigían que Danesi se hiciese presente ante los focos de viruela u otras urgentes ocupaciones con el fin de alejarlo de las obras de esa iglesia, que desdecía, al parecer con éxito, su doctrina arquitectónica y todos sus pronósticos pesimistas.

Cuatro años fueron necesarios para el primer proyecto: reconstruir la iglesia de Trinidad. Cinco o seis años sería el tiempo que insumiría el segundo proyecto: completar la decoración de la iglesia y sus altares. Pero solamente de cuatro años dispuso el Padre Danesi para este segundo y último proyecto de su vida.

6. 4.- "*Este su Magnífico Templo que cada día va adelante su Hermosura, y perfección*"

A diferencia de los aspectos constructivos del edificio no hallamos en ningún documento el menor comentario o mención sobre los frisos y los numerosos relieves que cons-

²⁶⁴ AGN. Sala IX, 6-10-7.

²⁶⁵ *Ibidem*.

²⁶⁶ Se trata de la bóveda de la nave central, la del presbiterio y las dos de los dos cruceros.

tituían la ornamentación extraordinaria que lucía esa iglesia misionera. Ese silencio de las cartas es compensado por lo que podemos todavía apreciar de los restos en ruinas. También esta falta de información se extiende al aspecto exterior, especialmente sobre la fachada, donde tampoco las ruinas nos proporcionan suficientes vestigios como para reconstruirla con certeza en nuestra imaginación.

Estamos totalmente convencidos de que el aspecto exterior del templo fue impresionante, a pesar de la falta de apoyo de testimonios directos. Pero hasta ahora no se prestó ninguna atención a una importante evidencia que, aunque indirecta, nunca fue analizada y valorada en su verdadera dimensión. Se trata del pórtico de la iglesia, que constituía su fachada, que fue demolido por una orden emanada de Buenos Aires. Una decisión de tal relevancia no resulta de fácil interpretación, aun admitiendo que lleva la marca de toda la carga del resentimiento antijesuítico de las elites "*ilustradas*" que gobernaban Buenos Aires, que ejecutaron en el Río de la Plata la expulsión de la Compañía.

El pórtico no se terminó de demoler, porque cuando quedaba algo más de un metro para llegar al suelo sucedió la catástrofe inesperada. En unos instantes, esa impresionante, y al parecer, sólida estructura adornada de altares, bellos relieves e innumerables esculturas, que tanto trabajo costó edificar, estaba convertida en un montón de ruinas. Nadie podía prever la irresponsable y demencial decisión de demoler un sector de la iglesia, el pórtico con su fachada. Tampoco nadie podía prever el comportamiento de este edificio, primero y único en la historia con paredes y cimientos sin cal sometidos a tremendos empujes transversales de las bóvedas.

El edificio de Trinidad y su derrumbe se convierten así en una metáfora profética de la suerte que esperaba a ese otro edificio, también único en la historia, como era el estado y la sociedad de las misiones. El retiro de la Compañía por órdenes de Carlos III significó privar a esa estructura de las misiones de un pilar principal. Pretender convertirlo de un estado autosustentable, en una factoría colonial fue otro absurdo de la inepta burocracia ilustrada del gobierno colonial. Debilitado en su dirección, sobre todo espiritual, en su economía comunitaria y por las deserciones humanas, ese estado guaraní, aunque luchó obstinadamente, fue sucumbiendo poco a poco ante las grandes presiones de los emergentes estados vecinos.

El tema del derribo del pórtico será analizado con mayor detenimiento en el capítulo 11. 1. En esta ocasión es mencionado para tomar conciencia de la admiración que provocaba esa fachada, a tal extremo, que se llegó al absurdo de su derribo para neutralizar el efecto propagandístico para la orden de los ignacianos de ese grandioso edificio. Esta destrucción intencional nos ofrece una prueba y una medida del extraordinario aspecto exterior de dicho templo, cuyo impacto se pretendió disminuir quitándole su fachada con sus columnas, no sólo pilastras como en San Miguel, sus nichos y estatuas, distribuidos como en un retablo, en su novedoso y espléndido pórtico.

Sobre esta base histórica indiscutible de la supresión del pórtico, podemos permitir que nuestra imaginación vuele libremente ya que, aun así, es muy difícil que logre acercarse, a la magnificencia que caracterizó al templo de Trinidad.

Para comenzar debemos considerar la topografía de la región donde fue construido el templo. Tanto Jesús como Trinidad fueron erigidos en sendas elevaciones, divididas por un valle en cuyo fondo corre un caudaloso arroyo. Desde el valle el terreno se eleva hacia el norte, hasta la loma donde el Hermano Forcada se encontraba edificando la nueva iglesia que quedó inconclusa junto al pueblo de Jesús Tavarangüe, y hacia el sur, hasta culminar en la elevación donde Prímoli edificó su iglesia, cayendo con un declive pronunciado detrás de la misma.

La notable organización urbanística de un pueblo misionero conducía al viajero a la gran plaza desde la cual la vista y todos los recorridos llevaban indefectiblemente a la igle-

sia. Si esto ocurría aun en los templos misioneros más humildes, sólo podemos imaginar el poder emocional que ejercía esa bella y grandiosa estructura sobre el fiel y el visitante que se acercaban lentamente, paso a paso, hacia su meta. Este recorrido permitía a la mente adecuarse a ese orden de los diferentes elementos de un templo barroco, fachada, naves, crucero y cúpula, elaborados durante más de tres siglos de trabajos, ensayos y búsquedas intelectuales de los mejores proyectistas del viejo continente. La culminación y la fiesta de esa gran armonía de la correspondencia lógica de todas las partes en un todo único esta vez logra concretarse, pero no con las piedras de las canteras tradicionales europeas, sino con los bloques de asperón extraídos de una loma vecina, cubiertos después con bóvedas de ladrillos, tejas y cerámica de arcilla *ñau*, cocidos en el fuego de las maderas duras de los bosques americanos.

La elección del terreno ubicaba al templo de Trinidad sobre una elevación lo cual lo hacía prevalecer sobre la plaza y el pueblo circundante. Vista en la distancia, sobre esa mole sobresaliente del edificio, se distinguía la cúpula con su *famoso farol* y la estatua de cerámica vidriada de *San Antonio*.

Contemplado ya de cerca, desde la plaza, el templo con su fachada o pórtico avanzaba hacia el frente, con las dos columnas que flanqueaban el ingreso y los arcos de las galerías superiores hasta el nicho o abertura del ático, ejerciendo toda su retórica seducción, proclamando la hazaña del arquitecto y la gloria de la Compañía. Una bandera de metal que en lo alto del ático desplegaba el monograma IHS volvía a recordarlo a los viajeros. Era demasiada gloria. Allí, rodeado de selvas y de una naturaleza imponente y no domada aún totalmente, tal portento de edificio constituía una invitación al recogimiento del viajero, pero era también un desafío y reproche como para que Bucarelli y sus secuaces pudieran tolerarlo.

La orden del *derribo del pórtico* emitida por quienes debían velar por la conservación e integridad de las misiones es una muda proclama de la belleza e irresistible impacto de esa fachada y del odio exacerbado de los enemigos de la Compañía.

No contamos con indicio alguno sobre las estatuas que desde el exterior ornaban la iglesia de Trinidad. De lo que hay certeza es de que desde los techos asomaban por lo menos cuatro gárgolas: dos de peces voladores, según la inscripción en sus partes inferiores y legibles desde abajo, y dos jaguares o leones americanos agazapados, que muestran sus fauces abiertas por donde arrojaban las aguas pluviales de los techos. Sin duda existieron otras gárgolas más, pues estas cuatro eran insuficientes para descargar las aguas de tan enormes cubiertas. Quedan los dos jaguares y restos de un pez, que hasta hace un tiempo se conservaba entero, pero que los niños del pueblo, que ingresan los domingos al predio, redujeron a escombros en sus juegos.²⁶⁷

El nivel de las gárgolas y los techos, aunque fundamental por su masa, no era todavía el culminante y más elevado. Las tejas especiales de este techo se pueden encontrar en el sector alambrado del patio del colegio distinguiéndose las tejas de las bóvedas por su ancho constante, de las de la cúpula en forma de cuña.

Sobre los techos del crucero se elevaba el tambor cuadrado con sus ventanas y la cúpula o media naranja. Si tomamos como referencia la cúpula que construyó Prímoli con cal y ladrillos en San Ignacio de Buenos Aires, antes de pasar a las misiones, debemos suponer que en Trinidad, donde no contó con esos materiales, no se aventuró a una cúpula con tambor cilíndrico elevado y, por lo tanto, repitió la misma estructura y diseño. El pequeño

267 Fueron vanos mis esfuerzos de que trasladen esa importante pieza tallada en asperón al museo de la sacristía antes de su destrucción. A pesar de los Talleres y Congresos de restauración que se celebran en el lugar y de los funcionarios encargados de la conservación de las ruinas nadie advirtió esta lamentable y progresiva destrucción, de cuya existencia y pérdida dan testimonio algunos fragmentos en el lugar.

casquete semiesférico, al igual que en San Ignacio, apenas sobresaldría del cubo del tambor. Varios elementos, entre ellos el grabado de la iglesia sobre un baldosón del piso, nos permiten pensar que Danesi no alteró esa forma y que únicamente modificó su coronamiento. La linterna de Prímoli en San Ignacio no arroja luz porque es un simple edículo para ser visto desde el exterior, que no cumple funciones de linterna ya que no tiene comunicación al interior. La linterna de Danesi, por su nombre de *farol* y por su fama, estaba, sin duda, abierta al interior para bañar con su luz la *media naranja*.

Pero el hecho totalmente insólito y nunca visto en las misiones ni en la Provincia del Paraguay fue que la cúspide de ese monumento –tambor, cúpula, linterna– fue coronada por una estatua de *San Antonio con el Niño Jesús en brazos*. Su volumen brillante no participaba ya de la pesada piedra asperón sino que proyectaba hacia el cielo su liviana y luminosa materia de cerámica vidriada.

Poco tiempo después de erigida la imagen de bulto de superficie brillante el Padre Valdivieso la describió así:

*"[...] Gracias infinitas sean dadas a toda la Sma Trin., y a su 2º Patrón el Sr. San Antonio quien está con su querido Niño Dios y Sr. Nuestro encima del Famoso Farol de la Media Naranja de Talla Vitriada, reluciendo sus Rayos, por todas partes; y todo este Pueblo con su Corregidor, y su pobre Cura, [...]".*²⁶⁸ Y le daban las gracias al Padre Contucci por haber apoyado su iglesia.

Por el estilo de la época la estatua que coronaba Trinidad se parecía, probablemente, al *San José* de la fachada de Concepción, sobre todo el Niño, cambiando la túnica y la capa del Patriarca por el hábito franciscano, **figs. 139 y 140**.

El modelado, la cocción y el proceso de vidriado de una imagen cuyas proporciones permiten reconocerla desde la distancia y en la altura de una cúpula, son todas pruebas de un desarrollo de la técnica de la cerámica sin precedentes en la región rioplatense.²⁶⁹ Pruebas de ese desarrollo lo constituyen también varios elementos vidriados descubiertos entre las ruinas, como una gran vasija o fuente con asas que se conservaba en el museo y numerosas pequeñas baldosas que se intercalaban, como adorno, entre las grandes de piedra del piso de la casa de los padres. También el chapitel piramidal de la torre estaba revestido de teselas de cerámica vidriada según lo describe con orgullo y admiración el párroco: *"[...] su Gallarda Coronada, y eminente Torre, con su Resplandeciente Pirámide [...]"*.²⁷⁰

Todo ese espectáculo inefable, recortándose contra el cielo, que reflejaba su luminosidad en los espejos vidriados del chapitel de la torre y de la imagen que proyectaba la cúpula contra el cielo preparaba al viajero y a los fieles trinitarios a penetrar en los misterios de la interioridad del templo. En la penumbra de las naves, en las imágenes de los altares, en el tabernáculo reluciente que guardaba el Santísimo se buscaban las respuestas a los interrogantes de la fe y a las inquietudes del corazón.

Aun hoy, a pesar del estado en ruinas de la iglesia, cuando se ascienden las pocas gradas que elevan el edificio del nivel de la plaza, al atravesar lo que queda del pórtico

268 AGN. Sala IX, 6-10-6.

269 Kislo de Kairiyama, Nina E. (Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Misiones, Argentina): "La cerámica en las Misiones Guaraní-Jesuíticas - Cerámica vidriada de Trinidad del Paraná", en: Carlos A. Page (coord. y ed.): *Educación y Evangelización. La Experiencia de un Mundo Mejor*. Córdoba: Carlos A. Page, 2005, pp. 197-202.

Nina Kislo de Kairiyama ha estudiado el tema de la cerámica vidriada en Trinidad en su tesis de maestría de Culturas Guaraní Jesuíticas en la UNAM, Facultad de Arte de Oberá. Profesora de cerámica y artista ceramista ha estudiado los objetos de cerámica desenterrados en las ruinas y los posibles hornos de cerámica que se conservan en la zona de los talleres.

270 AGN. Sala IX, 6-10-6.

y penetrar por la gran abertura central, cierta ansiedad acompaña nuestros pasos que nos llevan hacia las revelaciones que nos aguardan en el interior de la iglesia. Si esto ocurre en una época de descreimiento general como la nuestra, sólo podemos imaginar el estado emocional que vivía un pueblo que hacía de la memoria de la constante presencia de Dios su principal y “continuo ejercicio”.²⁷¹

Sobre el aspecto interior tenemos un solo documento, del ya frecuentemente mencionado Jaime Oliver y que en este caso no proviene de la lectura de los inventarios, como muchas otras descripciones, según lo aclaró Estela Auletta.²⁷² Su descripción está cargada de hipérboles cuyos matices y sutilezas sólo pueden apoyarse en observaciones y vivencias personales:

*“[...] lo interior de la Yglesia de pintura tan hermosa que parece la gloria que representa. Los retablos faltaban que hacer; solo havia como de prestado. Concluido esto, hubiera sido obra sin igual en toda aquella América y mui enbidable aun en (las) principales ciudades de Europa”.*²⁷³

El Padre Jaime Oliver no nos dejó una descripción de cada uno de los monumentos, los altares, el púlpito, o los frisos como sería deseable para un historiador de arte profesional del siglo XX. Pero en su breve relato nos logra transmitir algo más importante: nos transmite su impresión general, ese carisma especial propio de esa iglesia única y al cual se subordinaban todas sus partes, que hoy sólo podemos admirar separadamente, por fragmentos.

Para no traicionar esa visión integral resumida por Oliver procuraremos también nosotros penetrar y desplazarnos por la iglesia observando, no sólo la ejecución de cada una de esas partes sino su función visual, simbólica y emocional en el conjunto. Se tratará de recorridos horizontales y verticales observando las paredes, los frisos, la cúpula, la linterna y las pinturas integrantes de un todo único que hoy sólo podemos imaginar.

El altar de las ánimas del Purgatorio

Antes de avanzar por las naves hacia la luz central proveniente de la cúpula y de las ventanas del presbiterio nuestra vista queda retenida por el espectáculo de un altar con un retablo mitad a la española y una *pala de altare* mitad a la italiana, pero cuyos relieves destacaban en la luz rasante proveniente de la puerta lateral, la inconfundible impronta de los tallistas guaraníes que trabajaron con especial motivación en uno de los temas más arraigados de su tradición ancestral: el culto de los antepasados en el *altar de las ánimas*.

Se trata de un altar que se parece a un retablo porque en su parte superior consta de una tribuna que cumple las funciones de un nicho que contenía las figuras de la Trinidad, Padre, Hijo y Espíritu Santo, talladas en madera, de tamaño poco inferior a la estatura normal. Esas figuras, hoy en el Museo de Ciencias Naturales de La Plata (Provincia de Buenos Aires, Argentina), coinciden en sus medidas con la dimensión de la tribuna. Se trata de un tema que estudiaron las investigadoras Estela Auletta, Cristina Serventi y María Inés Saavedra.²⁷⁴ La tribuna tiene un acceso desde el patio del Colegio, por una escalera y un corto pasillo. Seguramente este acceso permitía adornar con flores y velas dichas imágenes cuya alta ubicación impedía hacerlo desde el interior de la iglesia.

271 **Ruiz de Montoya, Antonio:** *Sílex del Divino Amor*. Introducción, transcripción y notas de José Luis Rouillon Arróspide. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 1991, pp. 156 y 157.

272 **Auletta, Estela:** *El estado de las misiones en el último período según el texto La breve relación del Padre Jaime Oliver*. Tesis doctoral en elaboración, 2009.

273 **Oliver, J.:** *Breve noticia...* op. cit., f. 5.

274 **Auletta, Estela; Saavedra, María Inés; Serventi, María Cristina:** “El retablo del altar de las ánimas de la Iglesia de la misión de Trinidad”, en: *V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Arte y poder*. Buenos Aires: CAIA, Facultad de Filosofía y Letras/Universidad de Buenos Aires, 1993.

Pero el altar de las ánimas también se parece a una *pala de altare* ya que en un gran relieve incrustado en la pared de fondo está representada la escena de las almas en el purgatorio de cuyas llamas son rescatadas por *ángeles* en vuelo. Aunque ese relieve se encuentra hoy muy deteriorado, cuando recién fue liberado de los escombros y de la tierra que lo cubría, tenía en la parte alta una imagen, probablemente de la Virgen del Carmen. La mesa del altar se halla retirada de la pared y tiene en su antependio una imagen con el mismo motivo, de tres almas rodeadas de llamas.

Las importantes dimensiones de este altar y su ubicación en los pies de la nave lateral derecha hacen suponer que sería objeto de peregrinaciones y mayor concurrencia de fieles que cualquier otro altar de la iglesia.

El altar de las *Ssmas. Ánimas del Purgatorio* es uno de los principales de la iglesia por cuanto en él se sincretiza el culto de los antepasados y la doctrina de la purificación de las almas, previa al ascenso al Paraíso. Esta doctrina desarrolla la función de los castigos en los pueblos misioneros donde no existía la condena capital, comparable con el Infierno del más allá. Las penas de los azotes tenían, como las del purgatorio, una función correctiva y purificadora antes que punitiva.²⁷⁵

Cuando Jaime Oliver visitó Trinidad no existían aún ni el púlpito, ni los frisos, ni tampoco los altares tallados en las paredes. Su descripción no menciona ninguno de aquellos elementos que sin duda le habrían llamado la atención, de haber figurado entonces en la iglesia. En cambio, vio otros retablos provisorios:

*"[...] Los retablos faltaban que hacer; solo havia como de prestado. Concluido esto, hubiera sido obra sin igual en toda aquella América y mui envidiable aun en (las) principales ciudades de Europa".*²⁷⁶

La iglesia se hallaba terminada y equipada con cuadros y altares provisorios, traídos sin duda de la vieja iglesia. Como la inauguración tuvo lugar en 1764, la visita del Padre Oliver, cura de Santa María de Fe, fue en esa ocasión o poco más tarde. De lo cual surge la certeza de que la nueva decoración se talló en los últimos tres años que precedieron a la expulsión. El inventario de 1768, confeccionado por el P. Valdivieso, es más detallado que de costumbre, pues dedica a los altares de la iglesia cuatro páginas, pero aun así no es tan claro como sería de desear.²⁷⁷ Si bien menciona once retablos y cerca de cincuenta imágenes, no despeja las dudas sobre su ubicación. En el altar principal menciona tres Niños Jesús *rehagua*, que hoy se hallan en la pequeña capilla del pueblo edificada en un extremo de las ruinas. También se pueden ver allí una *Virgen de Loreto*, una *Inmaculada*, una *Trinidad*, un *Cristo Resucitado*, otro *Yacente* y un soberbio *Crucifijo*, de tamaño natural, que responde al modelo de Brasanelli, con soga en el antebrazo izquierdo, barba recortada y paño de pureza según el mismo modelo, **fig. 149**. Es muy probable que este *Crucifijo* sea el que menciona el inventario como ubicado en el transepto y que, junto a una *Virgen del Rosario* aportaba indulgencias desde la iglesia antigua.

Después del de *San Juan Nepomuceno*, el último altar de la nave oriental era el de *San Miguel*, al que le seguía el baptisterio, que tenía en la nave de enfrente el *Altar de las Almas del Purgatorio*.²⁷⁸

El inventario no menciona a la *Trinidad* en el retablo central. Sin embargo, hoy en la capilla se guarda un conjunto de Dios Padre e Hijo de dimensiones mayores que los de La

275 *Ibidem*.

276 Oliver, J.: *Breve noticia...* op. cit., f. 5.

277 AGN. Sala IX, 26-6-3. Testimonio de lo actuado para el extrañamiento y ocupación de Temporalidades de los regulares de la Compañía e Inventarios del Pueblo de la Sma. Trinidad. Folios 11 a 15.

278 Auletta, E.; Saavedra, M. I.; Serventi, M. C.: "El retablo..." op. cit.

Plata y que seguramente integraban ese conjunto en el altar principal. Pero además su reiterada presencia, junto a la *Virgen* y tal vez *San Miguel* en el altar de las *Ssmas. Ánimas*, se justificaría por tratarse de la imagen titular del pueblo. Este aspecto nos lleva al interrogante sobre la participación indígena en la conformación de los patrones religiosos y artísticos en las Misiones Jesuíticas y en la selección y énfasis de los diferentes aspectos del cristianismo según su mentalidad y sus creencias. La esperanza en la “*Tierra sin Mal*”, característica de dicha religiosidad, es la responsable de la exaltación de los aspectos positivos en su particular interpretación de la teología cristiana.

La importancia señalada por la presencia de los dos *Cristos Resucitados*, que también mencionan los inventarios, como en la mayoría de los demás pueblos, y la procesión especial del domingo de gloria, diferente a la de las ferias de los pueblos criollos, también son testimonios de esa religiosidad cristiana, misionera y además guaraní.²⁷⁹

El púlpito policromado y dorado a la hoja

Llama mucho la atención que en Trinidad no se siguiera la costumbre de reservar las labores de piedra para el exterior de la iglesia, equipando su interior con muebles, púlpito, confesionarios, retablos e imágenes confeccionados en madera. En esa tradición se inscribían San Ignacio Miní y San Miguel y, sin duda, también la iglesia de Trinidad del proyecto de Prímoli. Ella quedó transformada por los trabajos de Danesi, cuya predilección por la talla de piedras, relojes de sol y finas piezas de jaspe, lo convertía antes que en escultor, en decorador, con una extraña afición y preferencia por la piedra. En los documentos de la época su nombre no se asocia nunca a tallas de madera, sino a la piedra, material de todos los trabajos encarados bajo su dirección en Trinidad. Ésa será con el tiempo la mayor gloria y originalidad de Trinidad, la que se convertirá en la única iglesia cristiana con paredes de piedra sin cal y con altares, frisos y un púlpito tallados en el mismo material, **figs. 264-268**.

No sabemos cómo estaba proyectado el altar principal de Trinidad, pero es muy probable que de no suceder la expulsión habría sido una de las obras más importantes de esa iglesia. Se trataba de una obra dejada para el final porque superaría sin duda todo lo que habían sido, hasta entonces, ensayos preparatorios de ese altar dedicado a la *Sma. Trinidad*, por supuesto tallado en piedra. Esa obra exigiría un diseñador y unos escultores en la plenitud de su trayectoria técnica y artística y a juzgar por las obras ya logradas, tanto Danesi como sus guaraníes se hallaban cercanos a esa meta. Para juzgar los antecedentes de ese altar principal, antes que el *Altar de las Ánimas* u otro de los altares hasta ahora tallados, debemos basarnos en el conocimiento del púlpito ya que se trataría, sin duda, de una estructura más tridimensional que los demás altares en relieve adosados a las paredes que conocemos del resto de esta iglesia.

Ese altar principal, que no llegó a concretarse, aunque adosado en parte a la pared del testero, debía contar con una estructura arquitectónica de columnas, nichos y cornisas de cierta independencia del muro. Además debía contar con imágenes exentas y no simples relieves para sus nichos.

Nada de lo que hoy nos parece imposible lo era para ese audaz y creativo director de obra y sus hábiles indios. Todo lo que han dejado en esta iglesia es totalmente sorprendente, sin antecedentes. Una de las piezas más notables es el famoso púlpito, restaurado con los fragmentos hallados entre los escombros de las ruinas.

Pero debemos aclarar que lo que hoy vemos como púlpito de Trinidad es una pálida sombra que sólo nos permite evocar lo que era esa pieza en su tiempo. La impregnación con

²⁷⁹ Affanni, F.: *Participación indígena...* op. cit.

paraloid ha hecho, además de ennegrecer la piedra, desprender las capas que sustentaban el oro y el color. El ángel de San Mateo como se ve en su estado actual no resiste la comparación con el rostro del mismo ángel cuando fue extraído de entre los escombros de las bóvedas caídas. El águila de San Juan actual también perdió recientemente su pico y parte de su cabeza que aún tenía cuando surgió entre los escombros, **figs. 265 y 266.**

El haber visto y fotografiado esas piezas cuando fueron desenterradas, en 1981, me permite dar testimonio de sus actuales pérdidas y ofrecer al visitante algunos elementos para reconstruir la visión que ofrecía ese púlpito en su estado original, reluciendo su oro y policromía bañados en la luz cenital que descendía de la cúpula, sus ventanas y la linterna.

La forma gallonada del púlpito y su organización octogonal son frecuentes en la época, ya sea en la talla en madera, piedra o metal. Lo que lo hace absolutamente original es el esquema casi heráldico que se adopta para los símbolos de los cuatro evangelistas. Sus “*manos*” y cabezas encaramadas sobre los Evangelios abiertos y las alas que enmarcan el conjunto otorgan unidad y coherencia a la visión y lectura de la obra. Las cuatro figuras, más que imágenes, son ideogramas heráldico-simbólicos del Tetramorfos.²⁸⁰

¿Cómo fue posible el surgimiento de ese estilo esquemático en una época que se caracterizaba por su naturalismo barroco? La respuesta se encuentra en la formación de Danesi, que fue la de un teólogo y no la de un artista. La extratemporalidad de sus composiciones y el “*horror vacui*” de las mismas son propios de un filósofo y teólogo que en este caso fue *amateur* de las artes plásticas. Curiosamente esos esquemas semiheráldicos se corresponden mejor a la mentalidad de los escultores guaraníes que las imágenes barrocas que pudieron servir de modelos para otras obras de esa época. Por todo ello es que esta tribuna de sacra oratoria de Trinidad nos ofrece una modernidad que no hallamos en ninguna obra de su tiempo.

Un proceso similar es el que revela la composición del grupo de la Trinidad llamada *de los barqueros* por cuanto acompañaba al barco trinitario en sus viajes a las procuradurías de Santa Fe y de Buenos Aires.²⁸¹ **Figs. 271 y 272.** Llama la atención, al igual que en el púlpito, la transformación de una iconografía trinitaria medieval en un diseño cuyos elementos logran el ajuste y la trama de un esquema igualmente heráldico. Esa talla en madera, que según el inventario se guardaba en un nicho de la nave lateral derecha, tiene al parecer un antecedente en dos acuarelas que podrían ser de la época y que asumen las características estilísticas mencionadas, pero en forma más abstracta todavía.²⁸² Si alguna de ellas fue modelo para un tallista guaraní es menester reconocer que sobre ese esquema *naïf* los escultores, variando las proporciones y con mejor sentido plástico, lograron una interesante obra de arte. Los esquemas teológicos proporcionados por Danesi y la extraordinaria intuición plástica de los escultores trinitarios se complementaban increíblemente en ese milagro constante de *ingenio* y *afecto* o de “*inteligencia emocional*” del cual salieron beneficiados, en este caso, tanto los escultores como su director de obra. Lamentablemente, en el caso de la mayoría de los autores actuales que tratan este tema, o les falta afecto y emoción o andan escasos del ingenio necesario para comprender y valorar estas obras.

280 Tetramorfos: símbolos de los cuatro evangelistas.

281 “*En un nicho de madera esta toda la Sma. Trinidad, toda en una pieza, adornada con sus pinturas, y oro, la cual sirve a los Barqueros que bajan en sus Barcos.*” Inventario 1768. AGN. Sala IX, 26-6-3, f. 14. Ver sobre este tema: **Auletta, E.; Saavedra, M. I.; Serventi, M. C.:** “El retablo...” op. cit., p. 371.

282 La lámina fue recibida por **Liber Fridman** de Don **Pedro de Llamas**, español asentado en el lugar desde principios del siglo y que realizara dos relevamientos del pueblo de Trinidad de la época, publicadas por **Perasso, José A.:** *Historia y arqueología del pueblo de la Santísima Trinidad del Paraná.* Asunción: Missions Prokur S. J. Der Oberdeutschen Jesuiten Provinz Nürnberg, Instituto Paraguayo de Prehistoria, Fundación Leroi-Gourhan, Museo “Guido Boggiani”, 1992, pp. 49 y 50. La acuarela junto con otra lámina parecida, publicada por el mismo autor, “*Boceto para el grupo escultórico de la Sma. Trinidad. Colección particular de Gisela Von Thümen*” (op. cit., lám. 15) y obsequiada a los jesuitas de Asunción, traída también por Fridman desde Trinidad, sobrevivieron a dos siglos de destrucciones, cuidadas y veneradas como imágenes de devoción por varias generaciones de guaraníes de la localidad.

6. 5.- El friso de los “*ángeles músicos*” y el descubrimiento del espacio en la cultura guaraní

Los *ángeles músicos*

Muchos elementos decorativos, como por ejemplo las dos portadas de las sacristías, tienen características de composiciones de portadas de libros u otros motivos semejantes de la época, donde los penachos de plumas y toda clase de roleos llenan todos los rincones de la superficie a cubrir. Probablemente haya sido un proceso parecido al seguido en las composiciones del friso de los *ángeles músicos*. La índole figurativa de esa ornamentación otorgó a los tallistas guaraníes roles mucho más activos y una participación más intensa por tratarse de un ámbito de imágenes de músicos por ellos muy conocido y motivante.

Aprovechar el entablamento y el friso dejado por Prímoli fue, probablemente, idea de Danesi. De lo que no podemos estar seguros es si el proyecto abarcaba los frisos de toda la iglesia o solamente los de su cabecera, presbiterio y transepto, donde pueden contemplarse actualmente.

Las dos paredes laterales del presbiterio tienen mayor extensión y jerarquía –9 m– contra los 6 m de cada ala del transepto, **fig. 249**.

Los largos frisos del presbiterio tienen diez figuras cada uno mientras los restantes tienen sólo siete. Si a ello agregamos los Niños de los dos Nacimientos tenemos en total cincuenta figuras, individualizadas por sus diferentes instrumentos, por distintos roles, posturas y composiciones plásticas. Cada sector tiene a la Virgen como centro de simetría. Los dos frisos que convergen en la pechina sudeste la representan con el Niño en un pesebre; los cuatro restantes como Inmaculada en sus dos versiones: como La Purísima, y como la Mujer del Génesis y Apocalipsis aplastando la serpiente enroscada en una luna “invertida”, imagen muy deteriorada y con muchas partes faltantes.²⁸³ **Figs. 250 y 253**

Merece especial mención el tratamiento de los rostros de todas las figuras. El tallista de los frisos del Nacimiento los caracteriza con expresión sonriente y apacible (por lo que puede verse en las pocas cabezas que conservan aún algo de sus facciones). Se destaca el ángel organista que recuerda al mismo ejecutante ensimismado del Políptico de Gante. **Fig. 258**. Igualmente excepcional es el único de los cuatro ejecutantes de bajón con rostro reconocible y entero, que expresa intenso esfuerzo y un alto grado de concentración. **Fig 263** La mayor sorpresa de estos relieves es que exhiben rasgos fisonómicos individualizados de músicos guaraníes.²⁸⁴ Los rasgos autóctonos no se limitan a los ejecutantes músicos, sino que lucen también en los rostros de la Madre de Dios, **fig. 252**. Del total de seis, sólo la mitad conserva sus cabezas originales, aunque muy deterioradas; una es réplica, como fue señalado, y dos faltan completamente.²⁸⁵

El escultor de los frisos del poniente acentúa las fisonomías guaraníes en las expresiones solemnes, casi adustas, de sus *ángeles* y *Virgenes*. Sobresalen: la *Inmaculada* del presbiterio, **fig. 260**, los *ángeles con maracas*, **figs. 256 y 257**, y los *ángeles arpistas* del crucero, **figs. 259-262**, uno de los cuales luce todavía su excepcional cabeza con la epidermis de la talla original (1990). Lamentablemente las capas impregnadas de *paraloid* se están desprendiendo en éste como en los demás relieves. Poco quedará para el futuro como testimonio de este extraordinario monumento de no mediar una pronta solución.²⁸⁶ Esta afirmación proviene de 1995. En la actualidad ya no se puede afirmar

283 Los jesuitas junto a los franciscanos fueron los teólogos de esta devoción, proclamada dogma en 1854.

284 **Furlong, G.:** *Historia Social y Cultural del Río de la Plata...* op. cit., p. 315.

Escobar, Ticio: *Una interpretación de las artes visuales en el Paraguay*. Asunción: Centro Cultural Paraguayo Americano, 1982-1984, t. I y II.

285 Faltan las cabezas de las Virgenes en los frisos de los instrumentos de viento y del Nacimiento del presbiterio (la que allí se ve fue tallada en 1981 por el restaurador Tito González).

286 Después de la visita del Rey de España Juan Carlos y la del Presidente español Felipe González, los frisos fueron “limpiados” con

lo mismo porque solamente en las fotografías de décadas anteriores se pueden reconocer esas caras guaraníes.

Los frisos de Trinidad, por su iconografía, sus dimensiones, su original estilo y extraordinaria ejecución permanecen, junto a las imágenes de Concepción en total soledad. El carácter monumental de las composiciones y la talla de las figuras y de sus rostros, hace justicia a las palabras del padre Oliver sobre Trinidad: “*parece la gloria que representa*”.²⁸⁷ Su pérdida será absolutamente insustituible.²⁸⁸

También son notables las *cabezas de ángeles*, aproximadamente una docena, guardadas hoy en la sacristía, que se ubicaban en lugares especiales como eran las claves de ciertos arcos y los tímpanos de los altares y otros sitios jerarquizados con esos elementos figurativos-ornamentales. Esas cabezas, que revelan todas diferentes autorías, poseen un carácter americano indiscutible, **figs. 279-286**.

Sin duda Prímoli sólo con mucha dificultad hubiera incorporado esos elementos a su obra barroca. La amplia cultura humanista de Danesi, así como su escasa formación artística, le permitieron una apertura a la mentalidad guaraní que sorprende en su tiempo y que aún hoy es poco frecuente. Un escultor o pintor de su época hubiera pretendido influir en la obra de sus ayudantes para acercarla al *buen gusto* y la *corrección* de sus modelos e ideales artísticos del realismo barroco de su época. Danesi, en cambio, parecía aceptar, entre sorprendido y cautivado, la producción de sus indios, estimulando su iniciativa y creatividad.

La organización jesuítica puso al alcance de los guaraníes los aportes culturales de las civilizaciones mediterráneas, conservando ellos lo esencial de sus ancestros, el orden y la medida de una solidaridad universal.²⁸⁹

La reflexión sobre el Arte tiene la posibilidad de conocer en las imágenes de los artistas guaraníes, que no habían experimentado todavía la seducción del realismo y del *trompe l'oeil* europeos, una nueva y original interpretación de su propia cultura de la selva puesta en contacto con la tradición occidental.

cepillos de las capas semidesprendidas y vueltos a impregnar con *paraloid* con el consiguiente desgaste y pérdida de superficies. Se suman a estos procedimientos erróneos el daño ocasionado por los turistas que trepan desaprensivamente para sacarse fotografías, rompiendo esquinas de zócalos, molduras de altares y desprendiendo sillares completos o partes de ellos. También los niños del pueblo de Trinidad, que invaden las ruinas los domingos, además de toda clase de juegos en las mismas, patean pelotas de fútbol de cuero contra las grandes paredes del presbiterio y eventualmente otras partes, de lo cual puede dar testimonio, entre otros destrozos, la cabeza del águila de San Juan del púlpito, rota y ya irreconocible. Podemos preguntarnos si no estaban esas obras de arte mejor protegidas bajo la tierra, de donde fueron recuperadas con muchos esfuerzos y gastos como para terminar en este lamentable destino.

287 **Oliver, J.:** *Breve noticia...* op. cit., f. 5.

288 Los sucesivos rasqueteados que suelen anteceder la visita de un político ilustre terminarán en pocos años con esta obra. La documentación fotográfica y la fiel descripción de cada parte es la única posibilidad a nuestro alcance para transmitir a las generaciones futuras una pálida idea de la belleza y originalidad de concepción y ejecución de ese extraordinario monumento artístico. La restauradora Sra. Zoraida Mezquita, no solamente no atendió mis razones, de cuyo acierto eran prueba los desprendimientos de todas las superficies ya tratadas, sino que después del cepillado volvió a repetir el mismo desastroso procedimiento de impregnar todo con *paraloid*, para igualar el color de las superficies descubiertas por los desprendimientos. Este círculo vicioso constituyó una verdadera tragedia, la que fue trasladada a la vecina Jesús cuyo templo fue tratado, no se sabe por qué motivo, con el mismo producto e igual concentración. Hoy los capiteles ya muestran ampollas en todas las superficies. Las veces que he tratado de llamar la atención de las autoridades responsables, o a la orden jesuítica, me encontré con muestras de indignación, pero no por el desastre provocado en ese patrimonio sino por mi presunta audacia en denunciarlo. Algo parecido ocurrió cuando denuncié en 2003 los desafortunados repintes de las imágenes del museo de San Ignacio Guazú. Pero debo destacar la diferencia entre uno y otro caso. La Sra. Zoraida Mezquita, que en paz descanse, nunca puso trabas a mis investigaciones, desde sus comienzos en los años ochenta hasta la publicación de mi libro *Templos Jesuítico-Guaraníes* en 1999. No sólo que me fue posible hacer un relevamiento y un plano exacto de la actual Iglesia de Trinidad, sino que pude estudiar los diferentes hundimientos de los cimientos y los zócalos. Le debo agradecer a ella haber podido examinar el presbiterio en las partes altas, y estudiar y fotografiar de cerca los frisos y los arranques de las bóvedas y la cúpula, en la parte de piedra de Prímoli y la de ladrillos del Padre Danesi. Sin esta generosa colaboración de su parte no se hubiesen podido concretar con éxito mis trabajos.

La distancia en el tiempo y lo ocurrido con posterioridad en San Ignacio Guazú me obligan a dejar este testimonio de gratitud por la colaboración con las investigaciones y la generosidad de la Sra. Zoraida Mezquita, del Sr. Augusto Servian, y de todo el personal a su cargo, en especial Jorge Barbosa, durante las dos décadas que se prolongaron mis visitas y mis trabajos de relevamiento científico y fotográfico de las ruinas de Trinidad y de Jesús.

289 **Sustersic, Bozidar Darko:** “Componentes míticos americanos en el arte Jesuítico-Guaraní”, en: *IV Jornadas CAIA. Las artes en el debate del Quinto Centenario*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras/Universidad de Buenos Aires, 1992, p. 225.

Al mismo tiempo América se manifiesta en ellas con el ímpetu e inspiración de los más felices momentos creativos de sus civilizaciones pasadas.

La conquista del espacio en el friso de Trinidad

Los *ángeles músicos* del friso de Trinidad están representados o de perfil, los menos, o de frente, la mayoría. Ello se debe a su talla con referencia al plano de la pared, teniendo en cuenta sus dos dimensiones, con total ausencia de la tercera dimensión, la profundidad espacial. Este sistema tradicional logra buenos resultados pero tropieza con algunas dificultades. Por ejemplo, los ángeles arpistas ejecutan el arpa con un solo brazo, ya que el plano de las cuerdas es denso, compacto y oculta el otro brazo, **figs. 259**. La imposibilidad de concebir ese plano transparente, que permita ver el espacio por entre las cuerdas ocasiona esta situación que seguramente los escultores observaron y el pueblo probablemente señaló como músicos con una sola mano, ¡mancos! Pero hubo un escultor que se atrevió a dar el gran paso y concibió esas cuerdas como una barrera transparente y no como el plano compacto de la pared de fondo. Fue así que ese escultor guaraní representó un brazo, el encordado y, más allá de las cuerdas, el otro brazo, **figs. 261 y 262**.

Pero no conforme con esta hazaña el mismo artista representó el rostro del músico, no de frente ni de perfil sino en tres cuartos de perfil. Sin embargo, no organizó los pies en la misma lógica pues hubiera desentonado excesivamente del conjunto de los demás relieves.

Pareciera que este *ángel* no era el único sino que enfrente, en la portada de la Sacristía, había otro *ángel* arpista exactamente igual que ahora se halla muy deteriorado.

El paso trascendental dado por ese escultor de Trinidad se puede parangonar con el paso dado por Giotto en el *Trecento*. La conquista del espacio y de la tercera dimensión fue ya un hecho consumado en 1765-68 en la cultura guaraní. Ese suceso abriría de par en par las puertas para un desarrollo del arte que es imposible de imaginar y menos pronosticar. Si de Giotto a Masaccio transcurrieron cien años para que se afanzara definitivamente el dominio del espacio con la perspectiva, ¿cuánto tiempo llevaría a los artistas guaraníes esa conquista? No lo sabemos. Pero si en 150 años llegaron a transponer el plano y penetrar en la profundidad, como lo hizo el escultor que talló el ángel en la portada de la antisacristía, es que nada quedaba vedado ni hubo límite imposible de franquear para esos genios de la talla de la piedra itaquí.

Un problema semejante se observa en el grabado de una imagen de la iglesia de Trinidad sobre un baldosón del templo, **fig. 248**. La vista corresponde al frente, a la portada. Pero hacia los costados hay una suerte de dos rectángulos que se elevan y que es de muy difícil interpretación para un observador occidental. El guaraní representó el tambor cuadrado de la cúpula y sus dos paredes laterales, pero no pudo representar a la cúpula misma pues la veleta y la bandera ocupaban el plano, como las cuerdas del arpa del friso, que el dibujante no podía traspasar para dibujar el casquete de la cúpula, detrás, en mayor distancia o profundidad. Por una parte ese diseño prueba que había en el fondo un tambor cuadrado, y por la otra que el autor no logró traspasar el plano como lo hizo el escultor anónimo del ángel con rostro en tres cuartos de perfil de Trinidad.

¡Por todo ello se puede afirmar que el logro del relieve del arpista con los dos brazos señala una gran hazaña que en la actualidad es muy difícil de valorar!

Alguien podría atribuir ese descubrimiento a la influencia jesuítica y a la introducción del estilo barroco europeo. Sin embargo se puede probar que se trata de un aporte estrictamente autóctono ya que el único jesuita en condiciones de impartir dichas lecciones era entonces el Padre Pedro Pablo Danesi. Analizando el diseño suyo preparatorio para la *Trinidad de los Barqueros*,

podemos notar claramente las dificultades del dibujante para representar la tercera dimensión, fig. 271. Pero no se trata solamente de una dificultad por falta de aprendizaje, sino la de pensar las figuras en tres dimensiones, a lo cual accedió claramente el escultor guaraní del arpista de la portada de la antesacristía. Además se revela que ese descubrimiento no es el resultado de copias ni de la enseñanza de alguien que no la podía impartir, sino de un proceso autónomo.

El color en la iglesia de Trinidad

La mayor parte de las páginas del libro *Templos Jesuítico-Guaraníes* se refieren a alguno de los temas relacionados a esta maravillosa iglesia que fue Trinidad de Prímoli y de Danesi.

Al referirme a las esculturas de la iglesia he creído haber comunicado todo lo que me fue posible averiguar, investigar y deducir sobre la totalidad de dicho templo. Aun así he querido volver a Trinidad varias veces más y contemplarla, no ya pensando en sus secretos constructivos, sino simplemente en su aspecto, en su ornato, en sus esculturas y relieves, en sus hornacinas y sus frisos. He podido hacer realidad esta aspiración en los días del 15 al 17 de febrero del año 2008.

Ha sido maravilloso recorrer Trinidad sin esa búsqueda obsesiva de más de 20 años de tratar de encontrar todos sus misterios, de responder a todos los interrogantes que me formulaban los espacios, los contrafuertes y bóvedas derrumbadas, los altares sin santos, todos los rincones, ángulos y esquinas que formaban las paredes, sus sillares alineados o ya derrumbados, los pisos de baldosones con misteriosos dibujos y los ladrillos que brotan como cascadas detenidas de las paredes de piedra de las ruinas de este templo.

Pude contemplar la iglesia esta vez como un visitante más, como un feligrés que venía a pasear, a admirar y a rezar, dando gracias por estos momentos de plenitud que me reservaba la vida. ¿Cuántas oraciones se han elevado en lengua guaraní durante los diez años de la existencia de este templo! Pero no solamente en guaraní, también en castellano, como fue seguramente el idioma en que rezó el Padre Jaime Oliver como acción de gracias por la buena ventura de su viaje.

Seguramente, a la noche, a la luz de una vela escribió sus impresiones del templo, entre las cuales la más misteriosa es la que se refiere a las hermosas pinturas del interior de la iglesia:

*"[...] lo interior de la Yglesia de pintura tan hermosa que parece la gloria que representa."*²⁹⁰

¿Cuáles eran esas pinturas que representaban la *gloria*?

Siempre creí que esas palabras se referían a los grandes cuadros que se ubicaban donde hoy están sus marcos de piedra. Pero observando en el museo de la sacristía unas piedras talladas y pintadas de suaves colores, rojo naranja de amaneceres, verde suave como el fruto de la guayaba, amarillos y celestes apenas reconocibles descubrí que se trataba de los mismos capiteles de las inmensas pilastras de la iglesia que mostraban al visitante actual su desnuda materia de asperón rosado, de itaquí sin vestimenta alguna, ya que la habían perdido en más de dos siglos y medio de lluvias y soles, vientos y rocíos. En cambio, esos mismos trozos de capiteles enterrados todo ese tiempo bajo las ruinas conservaban restos del color que tenía toda la iglesia antes de su derrumbe.

Al escribir "*lo interior de la Yglesia de pintura tan hermosa que parece la gloria que representa*" el Padre Oliver estaba tratando de expresar sus recuerdos vividos en los recorridos por las tres naves, el transepto y el presbiterio de la iglesia. Seguramente no eran como los recorridos actuales sino que se intercalaban con largas detenciones, pausas, meditaciones, quizás el rezo

²⁹⁰ Oliver, J.: *Breve noticia...* op. cit., f. 5.

del breviario y la celebración del sacrificio de la misa entre esas moles de piedras talladas, espiritualizadas por la magia de las pinturas. Esas paredes lucían más cuanto más se elevaban y participaban de la claridad del cielo que se tamizaba por los ventanales, la cúpula y el *farol*.

Para efectuar esa reconstrucción imaginaria he partido de algunas pequeñas muestras de elementos del museo que ya observé cuando eran desenterrados de entre los escombros de la iglesia, partes de los capiteles adornados, no de las clásicas hojas de acanto sino de elementos vegetales autóctonos, desde las flores del *mburucuyá* hasta pequeñas ramitas del árbol de la yerba mate, todos teñidos de suaves colores que esperan prolijos estudios botánicos para su cabal reconocimiento. (Ver CD adjunto). Junto a los capiteles, cornisas y querubines fueron surgiendo también las diferentes partes del púlpito con los símbolos de los evangelistas los que una vez liberados de la tierra roja que los cobijó y protegió durante siglos, dieron muestras de que justamente por ello conservaban aún los bellos colores realzados con brillos de oro y plata. Con todos esos elementos he podido comprender lo que había contemplado Jaime Oliver para escribir: "*parece la gloria que representa.*"

Fue así que logré trascender el espectáculo de las ruinas actuales para verlas iluminadas por la luz y el color que recordaba las transparencias del arco iris. Las delicadas tonalidades que lucían sus capiteles florales, sus cornisas, sus perfectas y clásicas molduras, sus nichos y bellas esculturas hasta llegar por fin al friso de los *ángeles músicos* que rodeaban a la Virgen donde el tiempo cobraba animación en las actitudes cambiantes de los músicos, todos relucientes de colores y suaves tintas, que no ocultaban la piedra sino que la iluminaban con su presencia vital. Enmarcados de sillares policromados, que aunque de enorme peso, nos hacían olvidar su lucha titánica contra la gravedad para mantenerse en su sitio pasando por alto la amenaza de su posible y en ocasiones inminente caída.

Esos colores tenían la misión de transformar ese mundo lítico, cuya rígida materia arrancada de la cantera lograba transmutarse en la *gloria* mediante su metamorfosis de suelo en proyecto de formas geométricas puras, en espacios de luz y color.

Como conclusión podemos considerar ya con toda certeza que el interior de la iglesia de Trinidad estaba toda pintada de hermosos colores y *parecía la gloria que representaba*. Aunque hoy nos resulten accesibles sólo pequeños destellos de esa *gloria*, el tema del color es uno de los principales aspectos que una reconstrucción científica e imaginaria del templo de Trinidad debe tener en cuenta e intentar recuperar.

Fue difícil no pensar, en nuestro viaje de regreso de Trinidad, en la estructura psíquica de quienes viajaron de Europa para soñar y diseñar esos proyectos, en medio de bosques y selvas americanas. ¿Cuáles habrán sido los móviles que otorgaban tanta decisión y tenacidad a su voluntad y a la sociedad de amerindios que llegaron a compartir esos ideales? Sin duda ese edificio social conformado por guaraníes y misioneros debió ser semejante en muchos aspectos a este airoso y bello edificio de piedra, esculpido y pintado de luminosos colores, que se alzaba hacia el cielo en su masa estable coronada por la torre, la cúpula y la estatua de *San Antonio* de cerámica vidriada.

Aún hoy, contemplando sus ruinas, las paredes del presbiterio parecen alzarse hacia lo alto para proclamar, a quienes las visitan, la voluntad de supervivencia de aquellos ideales. Ellos lograron levantar esas estructuras armónicas de convergencia de aquella humanidad de pueblos de diferentes culturas, que encontraron el sentido de sus vidas trabajando en la realización de esos convocantes y extraordinarios proyectos.

ILUSTRACIONES



Figura 1.
Roque González.
Óleo sobre tela.
(Fotografía publicada en
Libro *Paracuaria*. P. Frings;
J.Übelmesser. 1982)



Figura 2.
Los Siete Arcángeles.
Hyeronimus Wierix.
Grabado. Siglo XVI



Figura 3.
Virgen de Habiýú.
M. Habiýú.
Pintura sobre tela.
24 cm x 20, 2 cm. 1618.
Museo Enrique Udaondo.
Luján. Argentina.



Figura 4.
Virgen de Habiýú.
Fotografía infrarroja.



Figura 5.
Ntra. Señora de los Milagros de Santa Fe.
Luis Berger.
Pintura sobre tela. 1634
Iglesia del Colegio de la Compañía de Jesús. Santa Fe. Argentina.



Figura 6. *Inmaculada.* Maestro del Retablo de San Ignacio. Madera policromada y repintada. Inicios del siglo XVIII. Museo de San Ignacio Guazú. Paraguay.



Figura 7. *San Francisco Javier.* Madera policromada. Siglo XVII. Museo Mons. Bogarín. Asunción, Paraguay.



Figura 8. Rey Mago.
Madera. Alt: 0,80 m.
Siglo XVII.
Museo de la Casa de la
Independencia.
Asunción. Paraguay.



Figura 9. Rey Mago,
(detalle) Siglo XVII.
Museo de la Casa de la
Independencia.
Asunción. Paraguay.

Figura 10.
Rey Mago.
(detalle) Siglo XVII.
Museo de la Casa de la
Independencia.
Asunción. Paraguay.



Figura 11.
Rey Mago.
(detalle) Siglo XVII.
Museo de la Casa de la
Independencia.
Asunción. Paraguay.



Figura 12. San Ignacio. (detalle).
Cabeza ensamblada. Madera
policromada. Siglo XVII. Museo de
Santiago. Misiones. Paraguay.



Figura 13. San Ignacio de Loyola.
Madera policromada.
Siglo XVII.
Museo de Santiago. Misiones. Paraguay.



Figura 14. San Ignacio de Loyola, (detalle)
Madera policromada. Siglo XVII. Museo de
Santiago. Misiones. Paraguay.



Figura 15. *San Francisco Javier*. Madera policromada. Siglo XVII. Museo de Santiago. Misiones. Paraguay.



Figura 16. *San Francisco Javier*. (detalle), Cabeza, Siglo XVII. Museo de Santiago. Misiones. Paraguay.

Figura 17. *San Estanislao de Kostka*. Madera. Alt: 1,42 m. Siglo XVII. Museo de Santiago. Misiones. Paraguay.



Figura 18. *San Luis Gonzaga*. (detalle). Cabeza. Museo de Santiago. Paraguay. Siglo XVII. Museo de Santiago. Misiones. Paraguay.



Figura 19. *San Luis Gonzaga*. Madera policromada. Siglo XVII. Museo Monseñor. Bogarín. Asunción. Paraguay.



Figura 20. Cabeza de santa o ángel. Madera policromada. Siglo XVII. Museo de San Miguel. Rio Grande do Sul. Brasil.



Figura 21. *Santa Rosa*. Madera policromada. Alt: 1,85 m. Siglo XVII. Museo de San Ignacio Guazú. Misiones. Paraguay.



Figuras 22 y 23. *Niño Jesús del Nacimiento*. (frente y dorso). Madera policromada. Alt: 0,32 m. Siglo XVII. Coleccion Manuel A. Duarte Pallarés y Pilar Burró de Duarte. Asunción. Paraguay.



Figura 24. *San Miguel con demonio*. (detalle Túnica) Madera policromada. Alt: 1,25 m. Siglo XVII. Museo de Loreto. Corrientes. Argentina.

Figura 25 *San Miguel con demonio*. Madera policromada. Alt: 1,25 m. Siglo XVII. Museo de Loreto. Corrientes. Argentina.



Figura 26. *San Miguel con casco*. Maestro de San Ignacio Guazú. Madera policromada. Alt: 0,75 m. Siglo XVII. Museo de San Ignacio Guazú. Paraguay.



Figura 27. *San Miguel de los grandes moños*. Maestro de San Ignacio Guazú. Madera dorada y policromada. Alt: 1,30 m. Siglo XVII. Museo de San Ignacio Guazú. Paraguay.



Figura 28. *San Miguel con pie adelantado*. Maestro de San Ignacio Guazú. Madera policromada. Alt: 1,06 m. Siglo XVII. Museo de San Ignacio Guazú. Paraguay.



Figura 29. *Cristo Yacente*. Maestro de San Ignacio Guazú. Madera policromada. Largura 1,35 m. Siglo XVII. Museo de San Ignacio Guazú. Paraguay.



Figura 30. *Ángeles tenantes*. Madera policromada. Siglo XVII. Museo de San Miguel. Rio Grande do Sul. Brasil.



Figura 31. *San Miguel con bandeirante*. Madera policromada. Alt: 1,03 m. Siglo XVII. Museo Juan Pedro Nunes. San Gabriel. Brasil.



Figura 32. *Virgen de Loreto*. Madera policromada. Alt: 1,50 m. Siglo XVII. Museo de San Ignacio Guazú. Paraguay.



Figura 33. *Virgen de Loreto*. Madera policromada. Alt: 1,73 m. Siglo XVII. Iglesia de Loreto. Corrientes. Argentina. (Foto: Academia Nac. de Bellas Artes)



Figura 34. *Virgen de Loreto*. Madera policromada. y repintada. Alt: 1,73 m Siglo XVII. Iglesia de Loreto. Corrientes. Argentina.



Figura 35. Portada del libro *Tesoro de la Lengua Guaraní* de Ruiz de Montoya. Impreso en Madrid. (1639).



Figura 36. *Inmaculada*. Grabado del libro *De la Diferencia entre lo temporal y lo eterno*. Nieremberg. Impreso en las Misiones. 1705. Col. Horacio Porcel. Buenos Aires. Argentina



Figura 37. *Inmaculada*. Madera con restos de policromía. Siglo XVII. Iglesia de Jesús. Itapúa. Paraguay.



Figura 38. *Inmaculada*. Gregorio Fernández. Madera policromada. Siglo XVII. Salamanca. España.



Figura 39. *Inmaculada. Madre de Dios - Tupãsy*. Maestro de San Ignacio Guazú. Madera dorada y policromada. Alt: 1,54 m. Siglo XVII. Museo de San Ignacio Guazú. Misiones. Paraguay.

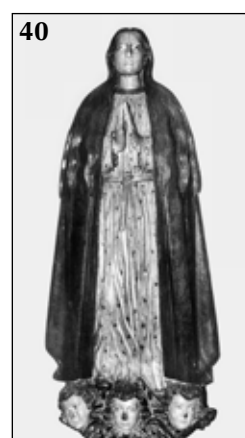


Figura 40. *Inmaculada. Tupãsy*. Madera policromada. Alt: 1,25 m. Siglo XVII. Museo Julio Castilhos. Porto Alegre. Brasil.



Figura 41. *Inmaculada Tupãsy*. Madera policromada. (Restos) Alt. 1m (aprox.) Siglo XVII, Taller de restauración de San José de Chiquitos. Bolivia.

Figura 44. *Ángel moreno*. Maestro de San Ignacio Guazú. Madera policromada., Siglo XVII. Museo de San Ignacio Guazú. Paraguay.



Figura 42. *Inmaculada. Tupãsy*. Madera. Siglo XVII. Colección Héctor Schenone. Buenos Aires. Argentina.



Figura 43. *Inmaculada Tupãsy*. Madera policromada. Siglo XVII. Colección privada. Córdoba. Argentina.



Figura 45. *Ángel moreno*, (detalle). Maestro de San Ignacio Guazú. Madera policromada. Siglo XVII. Museo de San Ignacio Guazú. Paraguay.



Figura 46. *Ángel blanco*, (detalle). Maestro de San Ignacio Guazú. Madera policromada. Siglo XVII. Museo de San Ignacio Guazú. Paraguay.

Figura 49. *San Gabriel Arcángel*. Madera policromada. Alt: 1,31 m. Siglo XVII. Origen: Paraguari. Museo Mons. Bogarín. Asunción. Paraguay.

Figura 47. *San Jorge a caballo*. Madera policromada. Siglo XVII. Museo de Yapeyú. Corrientes. Argentina.



Figura 48. *San Miguel Arcángel*. Madera policromada. Alt: 1,26 m. Siglo XVII. Origen: Paraguari. Museo Mons. Bogarín. Asunción. Paraguay.





Figura 50. *Ángel*. Maestro de Santa María de Fe. Madera con restos de policromía. Alt: 1,32 m. Siglo XVII. Museo Santa María de Fe. Paraguay. (Foto de 1991).

Figura 54. *Nuestra Señora de Fe*, (detalle) Maestro de Santa María de Fe. Siglo XVII. Iglesia de Santa María de Fe. Misiones. Paraguay.

Figura 55. *Cristo Resucitado*. Maestro de Santa María de Fe. Madera policromada. Alt: 1,18 m. Siglo XVII. Museo Mons. Bogarín. Asunción. Paraguay.



Figura 51 y 52. *Ángel*. (detalle) Maestro de Santa María de Fe. Madera con restos de policromía. Siglo XVII. Museo Santa María de Fe. Misiones. Paraguay.



Figura 53. *Nuestra Señora de Fe*. Maestro de Santa María de Fe. Madera dorada y policromada. Corona de plata. Alt: 2,40 m. Siglo XVII. Iglesia de Santa María de Fe. Misiones. Paraguay.

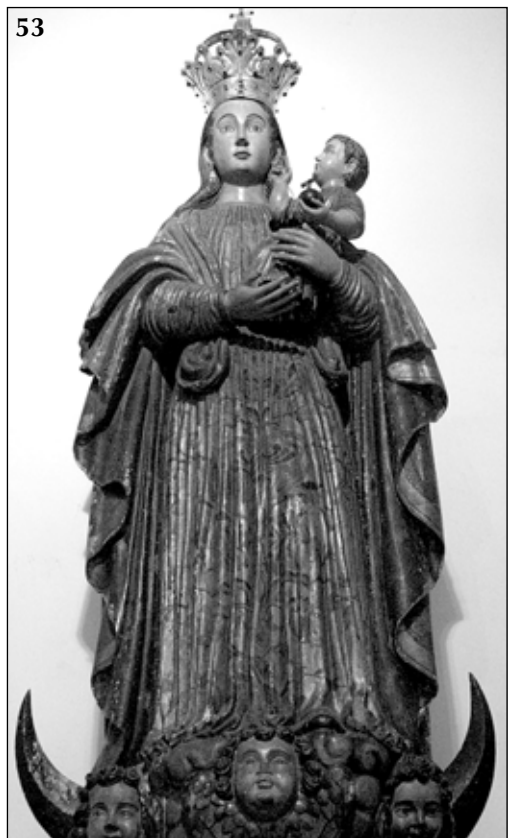


Figura 56. *Cristo Resucitado*. Maestro de Santa María de Fe. Madera policromada. Alt: 1,47 m. Siglo XVII. Iglesia de Santa María de Fe. Misiones. Paraguay.



Figura 57. *Ángel sentado*. Maestro de Santa María de Fe. Madera policromada. Siglo XVII. Iglesia de Santa María de Fe. Misiones. Paraguay.



Figura 58. *Santiago Matamoros*. Maestro de Santiago. Madera policromada. Alt: 1,26 m. x Larg. 2,12 m. Fines del siglo XVII e inicios del XVIII. Iglesia de Santiago. Misiones. Paraguay.



Figura 59. *Santiago Matamoros*, (detalle) Maestro de Santiago. Fines del Siglo XVII e inicios del XVIII. Iglesia de Santiago. Misiones. Paraguay.



Figura 60. *Retablo (ex Bautisterio)* Estado anterior a la última reforma, con la *Virgen de la Candelaria* en el centro. Fines del S. XVII e inicios del XVIII. Iglesia de Santiago. Misiones. Paraguay.



Figura 61. *Retablo de la Pasión* Estado anterior al derrumbe de la iglesia. Fines del siglo XVII e inicios del XVIII. Iglesia de Santiago. Misiones. Paraguay.



Figura 62. *Retablo central*. Estado actual. Iglesia de Santiago. Misiones. Paraguay.



Figura 63. *Virgen de la Candelaria*. Maestro de Santiago. Madera con policromía muy dañada. Fines del siglo XVII e inicios del XVIII. Iglesia de Santiago. Misiones. Paraguay.



Figura 64 y 65. *Virgen de la Candelaria*, (detalles). Maestro de Santiago. Fines del siglo XVII e inicios del XVIII. Iglesia de Santiago. Misiones. Paraguay.





66

Figura 66. *Crucifijo*.
Figura 67 (detalle).
Maestro de Santiago.
Madera policromada.
Fines del S. XVII e inicios del XVIII. Iglesia de Santiago. Misiones. Paraguay.



67



68

Figura 68. *Cristo flagelado*.
Maestro de Santiago. Madera policromada. Fines del siglo XVII e inicios del XVIII. Iglesia de Santiago. Misiones. Paraguay.



70



71

Figura 70. *Virgen de La Piedad*.
Figura 71. (detalle) Maestro de Santiago. Madera policromada. Alt: 1,10 m. Fines del siglo XVII e inicios del XVIII. Museo de Santiago. Misiones. Paraguay.



69

Figura 69. *Cristo Flagelado*, (detalle) Maestro de Santiago. Madera policromada. Fines del S. XVII e inicios del XVIII. Iglesia de Santiago. Misiones. Paraguay.

Figuras 72 y 73
Cristo Resucitado.
Maestro de Santiago.
Madera dorada y policromada. Alt: 1,26 m. Fines del siglo XVII e inicios del XVIII. Museo de Santiago. Misiones. Paraguay.



72

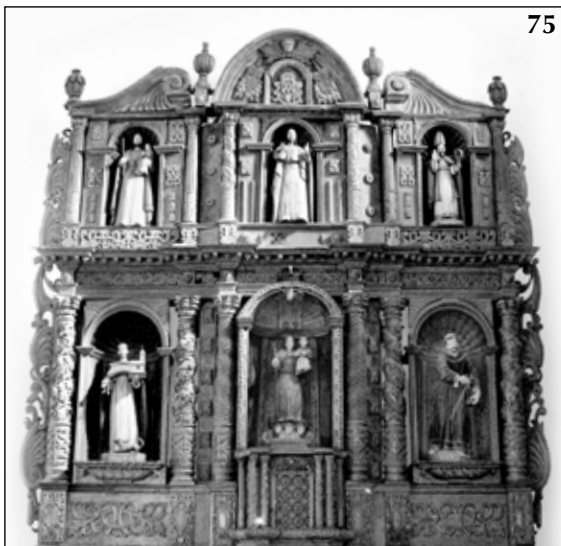


73



74

Figura 74. *Virgen del Encuentro*.
Madera dorada y policromada. Alt: 1,09 m. Fines del siglo XVII e inicios del XVIII. Museo de Santiago. Misiones. Paraguay.



75 Figura 75. *Retablo mayor*. Madera dorada y policromada. Imágenes: fines del siglo XVII. Retablo: segunda mitad del siglo XVIII. Iglesia San José de Caazapá. Paraguay. Foto: Margaret Hebblethwaite



Figura 76. *San Pablo*. Madera policromada. Fines del Siglo XVII. Iglesia San José de Caazapá. Paraguay. (Foto: M. Hebblethwaite)

Figura 79. *Virgen del Rosario*. Madera policromada. Fines del Siglo XVII. Iglesia San José de Caazapá. Paraguay. (Foto: M. Hebblethwaite)



Figura 77. *San José con el Niño*. Madera policromada. Fines del Siglo XVII. Iglesia San José de Caazapá. Paraguay. (Foto: M. Hebblethwaite)



Figura 78. *Santo Domingo*. Madera policromada. Fines del Siglo XVII. Iglesia San José de Caazapá. Paraguay. (Foto: M. Hebblethwaite)



Figura 80. *San Nicolás*. Madera policromada. Fines del Siglo XVII. Iglesia San José de Caazapá. Paraguay. (Foto: M. Hebblethwaite)



Figura 81. *San Francisco de Asís*. Según modelo de Brasanelli. Madera policromada. Fines del S. XVII e inicios del XVIII. Iglesia San José de Caazapá. Paraguay. (Foto: M. Hebblethwaite)



Figura 82. *Inmaculada Concepción*. Madera dorada y policromada. Alt: 1,08 m. Fines del Siglo XVII. Origen: Caazapá. Colección Museo del Barro. Foto: S. Salerno y J. Salvatierra. Asunción. Paraguay.



Figura 83. *San Francisco de Asís*. Madera policromada. Siglo XVII. Iglesia de San Luis Gonzaga. Río Grande do Sul. Brasil.



Figura 84. *San Francisco de Asís*. Vista de medio perfil. Madera policromada. Siglo XVII. Iglesia de San Luis Gonzaga. Río Grande do Sul. Brasil.



Figura 85. *San Antonio*. Madera policromada. S. XVII. Iglesia de San Luis Gonzaga. Río Grande do Sul. Brasil.



Figura 86. *Santa Rosa de Lima*. Madera policromada. Fines del siglo XVII e inicios del XVIII. Iglesia de San Luis Gonzaga. Río Grande do Sul. Brasil.



Figura 88. *Virgen del Encuentro*. Madera policromada. S. XVIII. Iglesia de San Luis Gonzaga. Río Grande do Sul. Brasil.



Figura 89. *Virgen Dolorosa*. Madera policromada. S. XVIII. Iglesia de San Luis Gonzaga. Río Grande do Sul. Brasil.



Figura 87. *San Isidro Labrador*. Madera policromada. Fines del siglo XVII. Iglesia de San Luis Gonzaga. Río Grande do Sul. Brasil.

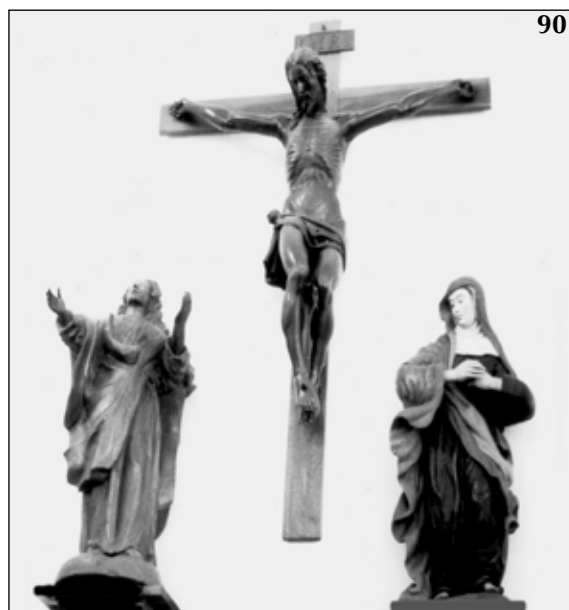


Figura 90. *Calvario*. Madera policromada. Siglo XVIII. Iglesia de San Luis Gonzaga. Río Grande do Sul. Brasil.



Figura 91. *Retablo*.
José Brasanelli.
Madera dorada y policromada
1695. Capilla doméstica del
Colegio de los jesuitas.
Córdoba. Argentina.



Figura 92. *La Piedad*.
Figuras 93 y 94 (detalles)
José Brasanelli.
Madera policromada.
Alt: 1,25 m. 1692- 1694 (?)
Oratorio de Loreto.
Santa Rosa. Misiones. Paraguay.



Figura. 96 y 97
Cristo Flagelado,
(detalles)
José Brasanelli.
Madera
policromada.
1692- 1694 (?)
Propiedad
particular.
Paraguari.
Paraguay.

Figura 95.
Cristo flagelado.
José Brasanelli.
Alt. aprox. 1,70 m.
Madera
policromada.
1692- 1694 (?)
Propiedad
particular.
Paraguari.
Paraguay.



Figura 98. *Inmaculada*. José Brasanelli.
Madera dorada y estofada. Alt. 0,80 m.
1694- 1695 (?) Museo de Santa María de Fe.
Misiones. Paraguay.



Figura 99. *Cristo de la columna*. Madera policromada. Alt: 1,12 m. 1695(?). Museo de Santa María de Fe. Misiones. Paraguay.

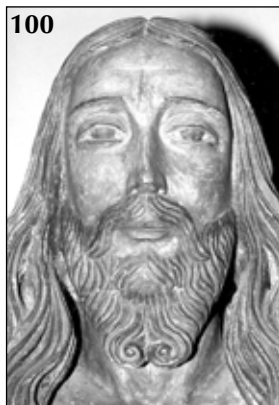


Figura 100. *Cristo de la columna*, (detalle) 1695 (?) Museo de Santa María de Fe. Misiones. Paraguay.



Figura 101. *San Estanislao de Kostka*. Modelo de Brasanelli. Alt. 0,88 m. 1692- 1695 (?) (izq.). Autor guarani Alt: 1,50 m. (der.). Madera policromada. Museo de Santa María de Fe. Misiones. Paraguay.



Fig. 102. *San Estanislao de Kostka*. Tallista Guaraní. Madera policromada. 1693- 1695 (?) Museo de San Ignacio Guazú. Misiones. Paraguay.



Figura 103. *San Luis Gonzaga*. Modelo de Brasanelli. Alt. 0,88 m. 1693- 1695 (?) (izq.) Autor guaraní Alt. aprox.: 1,50 m. (der.). Madera policromada. Museo de Santa María de Fe. Misiones. Paraguay.



Fig. 104. *San Luis Gonzaga*, (detalle) 1693-1695 (?) Autor guarani Museo de Santa María de Fe. Misiones. Paraguay.



Figura 105. *San Francisco Javier*. Maestro del retablo de San Ignacio Guazú. Madera policromada. Alt. 1,83 m. Fines del S. XVII. Museo de San Ignacio Guazú. Misiones. Paraguay.



Figura 106. *San Ignacio de Loyola*. Maestro del retablo de San Ignacio Guazú. Madera policromada. Alt: 1,85 m. Fines del S. XVII. Museo de San Ignacio Guazú. Misiones. Paraguay.



Figura 107. *San Francisco de Borja*. Maestro del retablo de San Ignacio Guazú. Madera policromada. Alt: 1,86 m. Fines del S. XVII. Museo de San Ignacio Guazú. Misiones. Paraguay.



Figura 108. *San Antonio*.
José Brasanelli.
Madera policromada. Alt: 1,19 m.
1693- 1695 (?)
Museo de San Ignacio Guazú.
Misiones. Paraguay.



Figura 109. *San Francisco de Asís*.
José Brasanelli.
Madera policromada. Alt: 1,52 m.
1693- 1695 (?)
Museo de San Ignacio Guazú.
Misiones. Paraguay.



Figura 110. *Santo Domingo de Guzmán*. José Brasanelli.
Madera policromada. Alt: 1,39 m.
1693- 1695 (?)
Museo de San Ignacio Guazú.
Misiones. Paraguay.



Figura 111. *San Pablo*.
José Brasanelli. Madera policromada.
Repintado reciente. Alt: 1,60 m.
1693- 1695 (?)
Museo de San Ignacio Guazú.
Misiones. Paraguay.



Figura 112. Antiguo retablo de la
iglesia de San Ignacio Guazú.
Fotografía principios siglo XX.
Museo de San Ignacio Guazú.
Misiones. Paraguay.



Figura 113. *San Matías*.
José Brasanelli. Madera dorada y
policromada. Alt: 0,95 m.
1693- 1695 (?) Museo Mons. Bogarín.
Asunción. Paraguay.
(Foto: Osvaldo Salerno)



Figura 114.
Santa Ana y la Virgen Niña.
José Brasanelli.
Madera policromada.
Alt: 1,10 m.
1693- 1695(?)
Museo Mons.
Bogarín.
Asunción.
Paraguay.
(Foto: Osvaldo
Salerno)

Figura 115. *Santa Ana*.
Madera policromada. Repintado
reciente. Alt: 1,29 m. 1695 (?)
Museo de San Ignacio Guazú.
Misiones. Paraguay.



115



Figura 116.
San Pedro.
Madera
dorada y
policromada.
Inicios del
Siglo XVIII.
Museo de
San Ignacio
Guazú.
Misiones.
Paraguay.



Figura 117. *San Francisco de Borja*. José Brasanelli. Madera muy repintada. Alt: 1,50 m. 1700-1705. Iglesia Matriz de San Borja. Brasil.



Figura 118. *San Ignacio*. Óleo sobre tela. 0,895 m x 0,635 m. Siglo XVIII. Estancia Jesuítica "Jesús María". Córdoba. Argentina.



Figura 120. *Crucifijo*. José Brasanelli. Madera policromada. 1700 (?) Origen: San Borja. Brasil Iglesia de Bomfin. Porto Alegre. Brasil.



Figura 121. *San Luis Gonzaga*. José Brasanelli. Madera policromada. Alt: 1,75 m. 1700 (?) Museo de San Miguel. Brasil.



Figura 119. *Ángel*. José Brasanelli. Madera policromada. Alt: 1,20 m. 1700 (?) Museo Julio Castilhos. Porto Alegre. Brasil.



Figura 122. *San Lorenzo*. Madera policromada. Alt: 2,30 m. 1700 (?) Museo de San Miguel. Brasil.



Figura 123. *Rostro de Dios Padre - Ego Sum*. José Brasanelli. Madera policromada. Alt: 0,51 m. 1700 (?) Museo de San Miguel. Brasil.

Figura 124. *Asunción de María*. Madera con restos de policromía. Alt: 2,20 m. 1700? Museo de San Miguel. Brasil



125



Figura 125.
Inmaculada Concepción.
Peana con serpiente y esqueleto.
José Brasanelli.
Madera dorada y estofada.
1694- 1695 (?)
Museo de Santa María de Fe.
Misiones. Paraguay.

126



Figura 126.
Inmaculada Concepción.
Peana con querubines.
José Brasanelli.
Madera dorada y policromada.
Alt: 1,70 m.
1710 (?)
Museo de San Roque.
Corrientes. Argentina.

Figura 127. *Inmaculada Concepción.* Figura 128. (detalle).
Madera con restos de policromía.
Alt: 0,40 m.
Siglo XVIII.
Propiedad particular. Virasoro.
Corrientes. Argentina.



128



129



Figura 129. *Inmaculada Concepción.* Madera dorada y policromada.
Alt: 0,40 m. Siglo XVIII.
Colección Manuel A. Duarte Pallarés y Pilar Burró de Duarte.
Asunción. Paraguay.

130



Figura 130. Grupo escultórico: *Sagrada Familia.*
Madera con pérdida casi total de policromía.
Siglo XVIII. Propiedad particular. Virasoro.
Corrientes. Argentina.

131



Figura 131.
San José. Madera con pérdida casi total de policromía. Siglo XVIII. Propiedad particular. Virasoro.
Corrientes. Argentina.

132



Figura 132.
Inmaculada Concepción. Madera dorada y policromada.
Alt: 0,40 m. Siglo XVIII. Colección Manuel A. Duarte Pallarés y Pilar Burró de Duarte.
Asunción. Paraguay.



Figura 133. Pórtico hecho con piedras del templo original. Domicilio particular. Concepción de la Sierra. Misiones. Argentina.



Figura 134. Inmaculada (sin cabeza). Piedra. Policromía perdida. 1710-1715 (?). Origen: fachada de la Iglesia de Concepción. Propiedad particular. Concepción de la Sierra. Misiones. Argentina.



Figura 137. Verónica. José Brasanelli. Fig. 136. (detalle). Piedra. Policromía perdida. Alt. 1,50 m. 1710-1715 (?). Origen: fachada de la Iglesia de Concepción. Museo Enrique Udaondo. Luján. Argentina.



Figura 135. Santo (sin cabeza). Piedra. Policromía perdida. Alt: 1,27 m. 1710-1715 (?). Origen: fachada de la Iglesia de Concepción. Patio anterior. Iglesia de Apóstoles. Misiones. Argentina.



Figura 138. Santa Bárbara. Piedra. Policromía perdida. Alt: 1,70 m. 1710-1715 (?). Origen: fachada de la Iglesia de Concepción. Museo Enrique Udaondo. Luján. Argentina.



Figura 139. San José con el Niño. Fig. 140. Vista posterior. Piedra. Policromía perdida. Alt: 1,62 m. 1710-1715 (?). Origen: fachada de la Iglesia de Concepción. Museo Enrique Udaondo. Luján. Argentina.



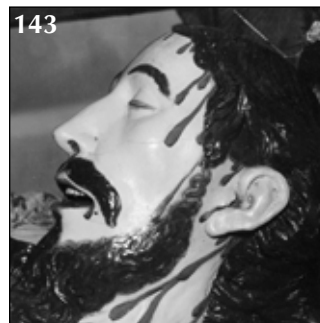


Figura 141. *Cristo yacente*.
José Brasanelli. Fig. 142 y 143
(detalles). Talla en madera dorada
y policromada. 1715 (?).
Origen: Loreto (?) Catedral de
Corrientes. Argentina.

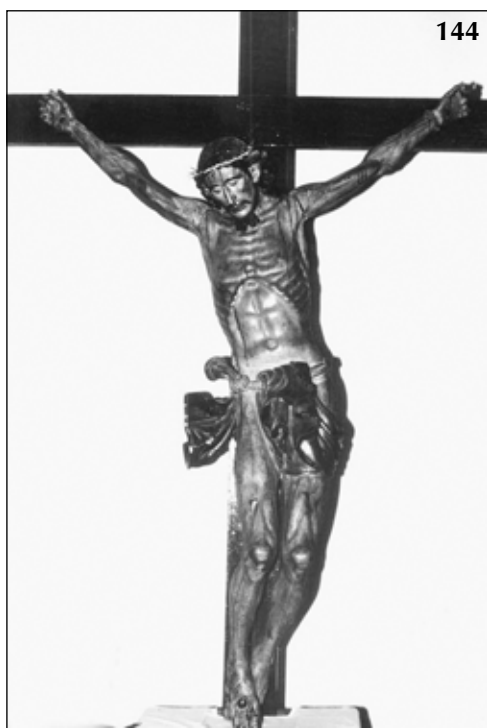


Figura 144. *Crucifijo*. Fig. 145
y 146 (detalles). Madera
policromada. Siglo XVIII.
San Miguel. Laguna de Iberá.
Corrientes. Argentina.

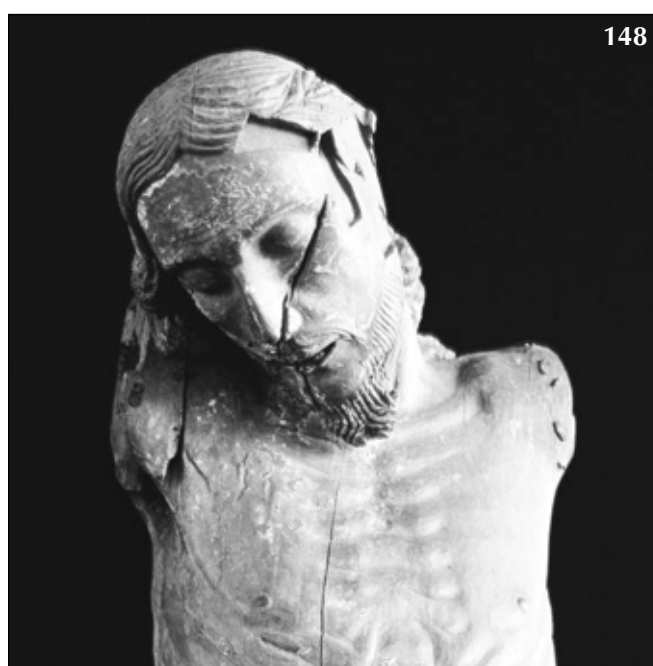
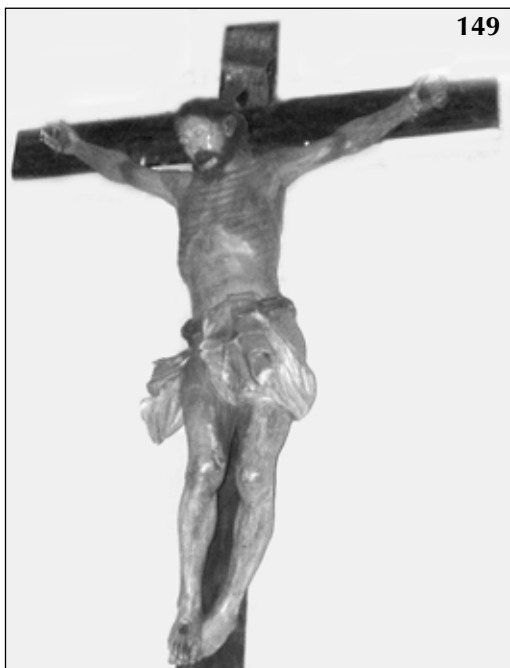


Figura 147. *Crucificado "mutilado"*. Figura 148 (detalle)
Madera policromada. Siglo XVIII.
Museo de San Miguel. Río Grande do Sul. Brasil.



Figuras 150 y 151. *Crucifijo*, (detalles)
Siglo XVIII.
Iglesia de Trinidad. Paraguay.

Figura 149. *Crucifijo*.
Madera policromada. Siglo XVIII.
Iglesia de Trinidad. Paraguay.

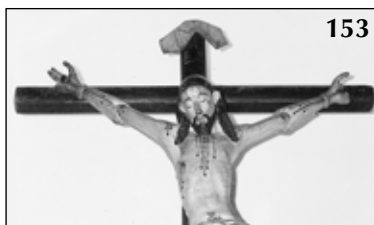


Figura 153. *Crucifijo*, (detalle).
Madera policromada. Siglo XVIII.
Museo "Juan de Tejeda". Monasterio
de las Teresas. Córdoba. Argentina.



Figura 154. *Crucifijo*, (detalle)
Madera policromada. Siglo XVIII.
Iglesia de Jesús Nazareno.
Corrientes. Argentina.

Figura 152. *Crucifijo*.
Madera policromada. Siglo XVIII.
Iglesia de Santa Rosa de Calamuchita.
Córdoba. Argentina.



Figura 155. *Niño Jesús Alcalde*.
Figura. 156 (detalle)
José Brasanelli. Madera dorada y
policromada. Alt: 1,10 m. 1720 (?)
Museo de San Ignacio Guazú.
Misiones. Paraguay.

Figura 157.
*Niño Jesús
Alcalde*.
José Brasanelli.
o Acasio Negele
Madera dorada
y policromada.
Siglo XVIII.
Iglesia de
Jesús. Itapúa.
Paraguay.





Figura 158. Grupo escultórico: *La Anunciación*. José Brasanelli. Madera policromada. Actualmente estucada y pintada. 1722 (?) Oratorio de Loreto. Santa Rosa. Misiones. Paraguay.



Figura 160. *Virgen de La Anunciación*. José Brasanelli. Madera policromada. Actualmente estucada y pintada. Alt. 1,15 m. 1722 (?) Oratorio de Loreto. Santa Rosa. Misiones. Paraguay.



Figura 159. *Ángel de La Anunciación*. Fig. 161 (detalle). José Brasanelli. Madera policromada. Actualmente estucada y pintada. Alt. 1,40 m. 1722 (?) Oratorio de Loreto. Santa Rosa. Misiones. Paraguay.



Figura 162. *Inmaculada Concepción*. Fig. 164 (detalle). José Brasanelli. Madera dorada y policromada. Alt. 0,72 m. 1721 (?) Oratorio de Loreto. Santa Rosa. Misiones. Paraguay.



Figura 163. *Virgen de Loreto y Niño*. Figura 165 (detalle). José Brasanelli. Madera policromada. Ojos de vidrio. Alt. 1,44 m. con peana. En el Niño faltan los dedos de la mano y el orbe. 1722 (?) Oratorio de Loreto. Santa Rosa. Misiones. Paraguay.





166



167

Figura 166. *Angel músico*. Figura 167 (detalle). José Brasanelli. Madera policromada. Alt: 0,85 m. 1722 (?) Museo del Barro. Asunción. Paraguay. (Foto: Osvaldo Salerno)



168



170

Figura 170. *San José con el Niño*. José Brasanelli. Madera dorada y estofada. Encarnaciones retocadas. Alt: 1,45 m. 1723 (?) Museo de Santa María de Fe. Misiones. Paraguay.



171

Figura 171. *San José*. (detalle). *Angelito músico en la peana*. José Brasanelli. 1723 (?) Museo de Santa María de Fe. Misiones. Paraguay.



169

Figura 168. *Santa Bárbara*. Figura 169, (detalle). José Brasanelli. Madera dorada y estofada. Policromía en su mayor parte original. Alt: 1,20 m. 1723 (?) Museo de Santa María de Fe. Misiones. Paraguay.



172

Figura 172. *Virgen de la Candelaria*. Figura 173 (detalle) José Brasanelli. Madera dorada y estofada. Con retoques en las encarnaciones. Alt: 1,21 m. 1723 (?) Museo de Santa María de Fe. Misiones. Paraguay.



173



Figura 174. Ruinas y templo de San Ignacio Miní.
Construcción en piedra. San Ignacio Miní. Misiones. Argentina

Figura 175. Fachada del templo de San Ignacio Miní.
José Brasanelli. Piedra labrada. San Ignacio Miní.
Misiones. Argentina



Figura 176 (detalle) y 177 Ángel con bandera. José Brasanelli.
Piedra. 1725.
San Ignacio Miní.
Misiones. Argentina.



Figura 181 Ángel músico (detalle).
José Brasanelli. Madera policromada.
1722 (?)
Museo del Barro.
Asunción. Paraguay.



Figura 178.
Monograma de la Virgen. José Brasanelli.
Piedra. 1725.
Fachada del templo.
San Ignacio Miní.
Misiones. Argentina.



Figura 180. Semi columnas de la portada del colegio.
José Brasanelli.
Piedra. 1725.
San Ignacio Miní.
Misiones. Argentina.

Figura 179. Portada del patio del colegio a la iglesia. José Brasanelli.
Piedra. 1725.
San Ignacio Miní.
Misiones. Argentina.



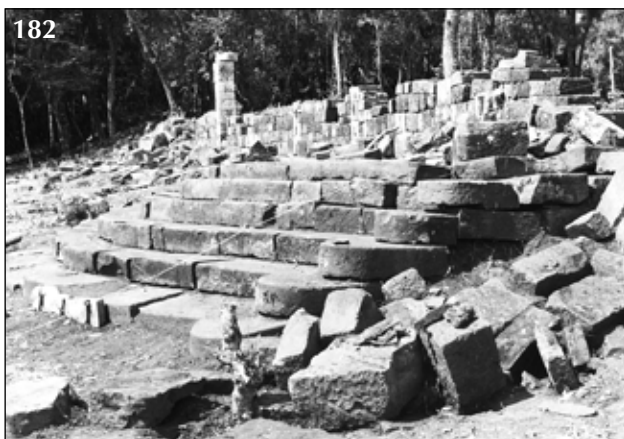


Figura 182. Escalera inspirada en la *laurenciana* de Miguel Ángel. José Brasanelli. Piedra 1726-1727. Santa Ana. Misiones. Argentina.



Figura 183. Interior del templo de Santa Ana. 1727. Santa Ana. Misiones. Argentina (Foto: R. Krüger).



Figura 184. *San Francisco intercediendo contra la peste*. José Brasanelli. Pintura sobre cobre 1723 (?) Propiedad Particular. Asunción. Paraguay.



Figura 185. Mural del Oratorio de Loreto: *La adoración de los ángeles* José Brasanelli y ayudantes. Pintura sobre el muro. 1723 (?) Oratorio de Loreto. Santa Rosa. Misiones. Paraguay.



Figura 187. *La Visitación*.
Figura 188 (detalle), José Brasanelli.(?) Óleo sobre tela 1720 (?) Colección particular. Asunción. Paraguay.



Figura 186. Mural del Oratorio de Loreto: *San Miguel expulsando a los demonios*, (detalle) José Brasanelli y ayudantes. Pintura sobre el muro 1723 (?) Oratorio de Loreto. Santa Rosa. Misiones. Paraguay.





Figura 189. *San Luis Gonzaga*. Maestro del Retablo de San Ignacio Guazú, siguiendo modelo de Brasanelli. Madera policromada. 1695 (?) Origen: Iglesia de San Ignacio Guazú. Iglesia de General Delgado. Paraguay.



Figura 190. *San Luis Gonzaga*. José Brasanelli. Madera dorada y policromada 1693 (?) Museo de Santa María de Fe. Misiones. Paraguay.



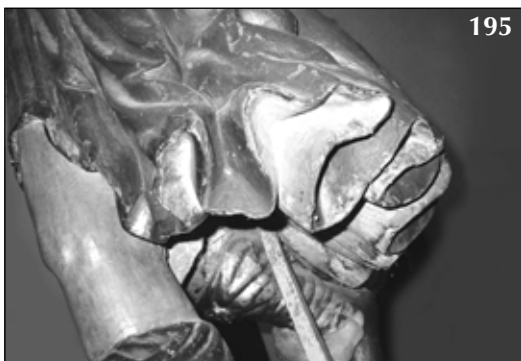
Figura 191. *San Miguel Arcángel de los grandes bucles*. Figura 194 (detalle). José Brasanelli. Madera dorada y estofada. 1723 (?) Museo de Santa María de Fe. Misiones. Paraguay.



Figura 193. *San Miguel venciendo a un guaycurú*. Figura 195 (detalle). Alt.: 1,40 m. aprox. Siglo XVIII. Museo Cabildo de Pilar. Ñembucu. Paraguay. Foto: O. Salerno.

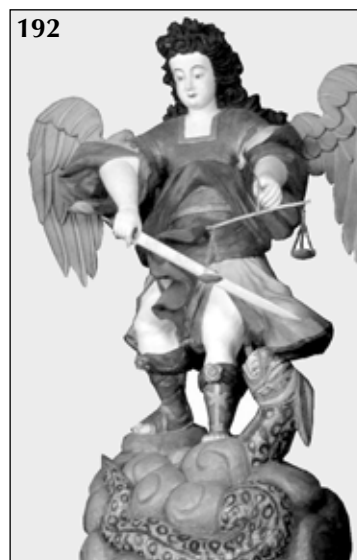


194



195

Figura 192. *San Miguel Arcángel*. Madera policromada. Restaurado y repintado recientemente. Posterior a 1722. Iglesia de San Miguel. Misiones. Paraguay.



192



Figura 196. *San Juan Bautista*.
José Brasanelli.
Madera policromada. 1723 (?)
Iglesia de Santa Rosa.
Misiones. Paraguay.

Figura 202. *Virgen con el Niño*.
Madera policromada.
Siglo XVIII.
Museo de San Miguel.
Rio Grande do Sul. Brasil.



Figura 199. *San Juan Bautista*.
Madera policromada, y repintada.
Posterior a 1723 (?)
Iglesia de San Juan Bautista.
Misiones. Paraguay.

Figura 200. *San Isidro Labrador*.
Fig. 201 (detalle). Según modelo de Brasanelli.
Madera con restos de policromía. 1700?
Museo de San Miguel.
Rio Grande do Sul. Brasil.

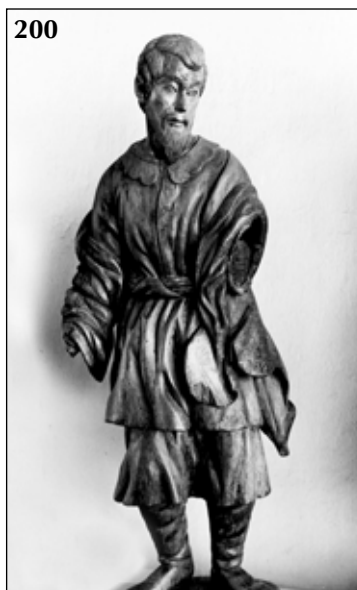


Figura 203. *San Miguel Arcángel*.
Figura 204 (detalle). Madera
policromada. Siglo XVIII. Iglesia de
San Cosme y San Damián. Paraguay.



Figura 197. *San Isidro Labrador*.
Fig. 198 (detalle)
Según modelo de
Brasanelli.
Madera con restos de
policromía.
1696-1700 (?)
Museo de San
Miguel. Rio Grande
do Sul. Brasil.

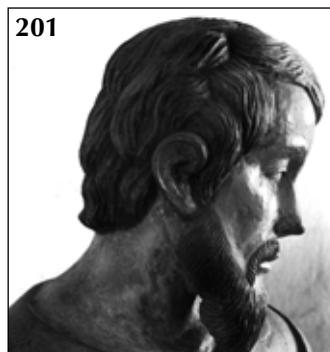
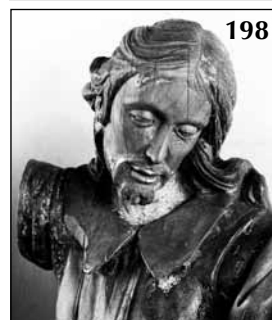




Figura 205. *San José*.
Madera policromada. Siglo XVIII.
Museo de San Miguel.
Rio Grande do Sul. Brasil.



Figura 207. *Virgen de la Candelaria*.
Madera policromada. Alt: 0,38 m.
Posterior a 1730.
Museo del Barro. Asunción. Paraguay.



Figura 208. *Virgen de la Candelaria*.
Madera policromada. Alt: 0,85 m.
Museo del Barro.
Asunción Paraguay.



Figura 206. *San José*
Madera policromada.
Alt: 1,52 m. Siglo XVIII.
Museo de San Miguel.
Rio Grande do Sul.
Brasil.

Figura 211. *Virgen de la Candelaria*.
Madera policromada.
Alt. 0,40 m.
Siglo XVIII.
Colección Beatriz Chase.
Asunción. Paraguay.



Figura 212. *San José*.
Madera policromada.
Alt. 0,60 m. Siglo XVIII.
Museo del Barro. Asunción. Paraguay.



Figura 209. *San Miguel "mutilado"*.
Madera policromada.
Alt.: 0,65 m. 1700(?)
Museo de San Miguel.
Rio Grande do Sul.
Brasil. Foto del libro
Misiones Jesuíticas Brasileñas. Exposición
del Museo Fernández Blanco, Buenos Aires.
Arte Viva, 2000.

Figura 210. *San Miguel venciendo al demonio*.
Madera policromada.
Siglo XVIII. Seminario
de San Leopoldo. Porto Alegre. Brasil.





Fig. 214. *San Pablo*. Madera policromada. Alt. 0,66 m. S. XVIII. Museo del Barro. Asunción. Paraguay.



Fig. 215. *San Andrés*. Madera policromada. Alt. 0,76 m. S. XVIII. Museo del Barro. Asunción. Paraguay.

Figura 213. *San Juan Evangelista*. Maestros de Santiago (?) Madera policromada. Alt. 1,06 m. S. XVIII. Origen: Santiago. Paraguay. Museo del Barro. Asunción. Paraguay.

Fig. 218. *San José*. Hipótesis sobre la ubicación original del Niño. Madera policromada. Siglo XVIII. Propiedad particular. Virasoro. Corrientes. Argentina



Figura 216. *San José con el Niño Jesús*. Madera policromada. Alt. 1,53 m. S. XVIII. Museo de Santiago. Misiones. Paraguay.

Figura 217. *San José*. Madera con restos de policromía. Alt. 0,78m. Siglo XVIII. Museo del Barro. Asunción. Paraguay.



Figura 219. *San José*. Madera policromada. Alt. 0,63 m. S. XVIII. Obispado de Goya. Corrientes. Argentina (Foto: Sergio Barbieri)

Figura 220. *Niño Jesús dormido (o de la espina)*. Madera policromada. Alt. 0,28 m. Siglo XVIII. Museo del Barro. Asunción. Paraguay.



Figura 221. *San Miguel Arcángel*. Madera policromada. y repintada. Alt. 0,78 m. Siglo XVIII. San Miguel. Iberá. Corrientes. Argentina.





Figura 222. *Inmaculada Concepción*.
Fig. 223 (detalle).
Madera policromada.
S. XVIII. Iglesia de la Merced.
Buenos. Aires. Argentina.
(Foto: Academia Nacional
de Bellas Artes)



Figura 224. *Inmaculada Concepción*.
Piedra policromada. Alt.1,03 m.
Siglo XVIII. Iglesia de Itzaingó.
Corrientes. Argentina.
(Foto: Academia. Nacional de
Bellas Artes).



Figura. 225. *Cristo Resucitado*. Madera policromada. Alt.1,40m. S. XVIII. Iglesia San Cosme y Damián. Paraguay.

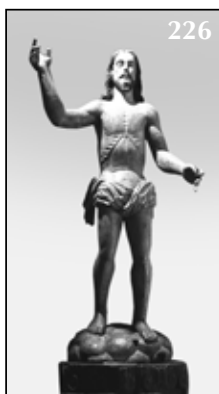


Figura 226. *Cristo Resucitado*. Madera policromada. Alt.1,37 m. Siglo XVIII. Museo de San Ignacio Guazú. Misiones Paraguay.



Figura 227. *Cristo Resucitado*. Madera policromada. Alt.1,30 m. S. XVIII. Iglesia de Trinidad. Paraguay.

Figura 229. *Virgen del Encuentro*
Madera policromada.
Siglo XVIII.
Museo de San Miguel. Brasil.



Figura 230. *Virgen del Encuentro*
Madera dorada y policromada. Repintada.
Alt.1,42 m.
Siglo XVIII.
Museo de San Ignacio Guazú.
Misiones. Paraguay.



Figura 228. *Inmaculada pisando la luna y serpiente*. Madera policromada. S. XVIII. Colección Manuel A. Duarte Pallarés y Pilar Burró de Duarte. Asunción. Paraguay.



Figura 231. *Virgen del Encuentro*
Madera policromada.
Fines del siglo XVII e inicios del
XVIII. Iglesia de San Luis, Rio
Grande do Sul, Brasil.

Figura 232. *Virgen del Encuentro*
Madera dorada y estofada. Alt. 1,17 m.
Siglo XVIII. Museo de Santa María de Fe.
Misiones, Paraguay.

Figura 233. *San José con el Niño Jesús*.
Madera policromada. Alt. Aprox. 1,80 m
Siglo XVIII. Embajada de Brasil.
Asunción, Paraguay.



Figura 235. *San Sebastián*. Madera
policromada Siglo XVIII. Museo de
Santa María de Fe, Paraguay.



Figura 234. *Santa Elena*.
Madera policromada. Alt. 0,92 m.
Siglo XVIII. Propiedad particular, Paraguay.



Figura 236. *San Juan Evangelista*.
Madera policromada.
Siglo XVIII. Museo de
Santa María de Fe, Paraguay.



Figura 237. *Apóstol*. Talla en piedra
1760- 1765. Ruinas de la iglesia de
Trinidad, Paraguay.



Figura 238. *San José con el Niño*. Piedra. Alt. 1,62 m. 1710- 1715 (?) Museo Enrique Udaondo. Luján. Argentina.



Figura 239. *Verónica*. Piedra. Alt. 1,50 m. 1710- 1715 (?) Museo Enrique Udaondo. Luján. Argentina.



Figura 240. *San Pablo y San Pedro*. Madera policromada. Siglo XVIII. Museo de Santiago. Misiones. Paraguay.



Figura 241. *Santo*. Madera policromada. Siglo XVIII. Iglesia de Trinidad. Paraguay.

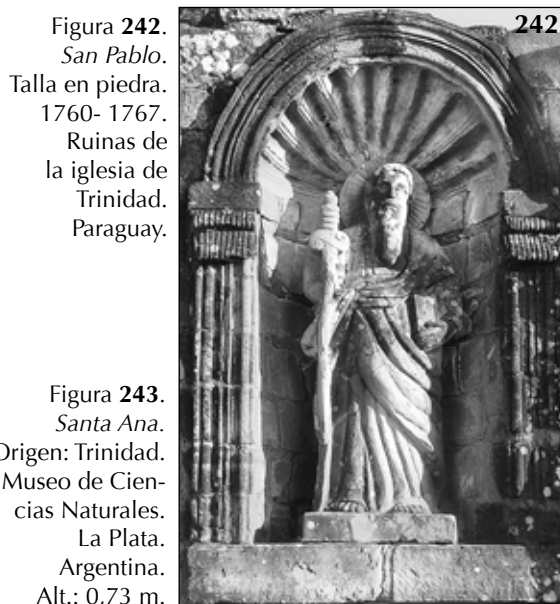


Figura 242. *San Pablo*. Talla en piedra. 1760- 1767. Ruinas de la iglesia de Trinidad. Paraguay.

Figura 243. *Santa Ana*. Origen: Trinidad. Museo de Ciencias Naturales. La Plata. Argentina. Alt.: 0,73 m.



243



Figura 244. *Santa Ana*. Talla en piedra con restos de policromía. Alt. 0,73 m. 1760- 1765. Origen: Trinidad. Paraguay. Museo de Ciencias Naturales. La Plata. Argentina.



245



246

Figura 245 y 246. *Santa Ana*. (detalles). Talla en piedra con restos de policromía. Alt. 0,73 m. 1760- 1765. Origen: Trinidad. Paraguay. Museo de Ciencias Naturales. La Plata. Argentina.



Figura 247. Templo de Trinidad. Según hipótesis del autor. Primoli. 1748- Danesi 1760-1767. (Diseño: Arq. Silvia Pugnale.)

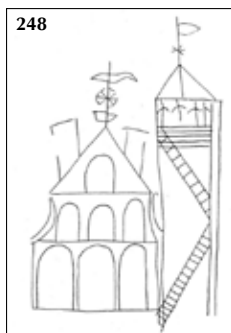


Figura 248. Iglesia de Trinidad. Dibujo de un obrero guaraní en el baldosón del templo. 1764 (?) Ruinas del templo de Trinidad. Paraguay.



Figura 249. Pared oeste con ornamentación de la puerta de sacristía y friso. Arranque de la bóveda del Presbiterio. Relieve en piedra. 1765. Ruinas del templo de Trinidad. Paraguay.

Figura 250. *Inmaculada* con dos ángeles turiferarios. Relieve en piedra. Presbiterio. Pared oeste. Friso de Trinidad 1766 -1767 Ruinas del templo de Trinidad. Paraguay.



Figura 251. Friso de la *Natividad*. Relieve en piedra Crucero este, pared sur. Friso de Trinidad. 1766 -1767. Ruinas del templo de Trinidad. Paraguay.

Figura 252. *Virgen de la Natividad*. Relieve en piedra. Crucero este, pared sur. Friso de Trinidad. 1766 -1767. Ruinas del templo de Trinidad. Paraguay.



Figura 253. Detalle del *Niño Jesús* de la *Natividad*. Relieve en piedra. Crucero este, pared sur. Friso de Trinidad. 1766 -1767. Ruinas del templo de Trinidad. Paraguay.

Figura 254. *Ángel violinista*. Relieve en piedra. Crucero este, pared sur. Friso de Trinidad. 1766 -1767. Ruinas del templo de Trinidad. Paraguay.





Figura 255. *Ángel turiferario*. Relieve en piedra. Crucero este, pared sur. Friso de Trinidad. 1766 -1767. Ruinas del templo de Trinidad. Paraguay.



Figura 256. *Ángel con maraca*. Relieve en piedra. Presbiterio, pared oeste. Friso de Trinidad. 1766 -1767. Ruinas del templo de Trinidad. Paraguay.



Figura 257. *Ángel con maraca* (detalle). Relieve en piedra. Presbiterio, pared este. Friso de Trinidad. 1766 -1767. Ruinas del templo de Trinidad. Paraguay.

Figura 258. *Ángeles organistas*. Relieve en piedra. Presbiterio pared este. Friso de Trinidad. 1766 -1767. Ruinas del templo de Trinidad. Paraguay.



Figura 259. *Ángel arpista*. Relieve en piedra. Friso de la Natividad del Crucero. 1766 -1767. Ruinas del templo de Trinidad. Paraguay.



Figura 260. *Friso de Trinidad*. Relieve en piedra. Presbiterio, pared occidental de la Inmaculada. 1766 -1767. Ruinas del templo de Trinidad. Paraguay.



Figura 261. *Ángel arpista*. Fig. 262 (detalle). Único ejecutante con ambas manos. Relieve en piedra. Presbiterio, pared oeste. Friso de Trinidad. 1766 -1767. Ruinas del templo de Trinidad. Paraguay.



Figura 263. *Ángel del Bajón*. Relieve en piedra. Friso de Trinidad. 1766 -1767. Ruinas del templo de Trinidad. Paraguay.



Figura 264. Púlpito. Talla en piedra policromada y dorada a la hoja. 1765. Ruinas del templo de Trinidad. Paraguay.



Figura 267. León San Marcos Evangelista (detalle). Púlpito. Relieve en piedra. 1765. Ruinas del templo de Trinidad. Paraguay.



Figura 268. Buey San Lucas Evangelista. Púlpito. Relieve en piedra. 1765. Ruinas del templo de Trinidad. Paraguay.

Figura 270. Gárgola de pez volador. Piedra 1765. Ruinas del templo de Trinidad. Paraguay.



Figura 265. Ángel San Mateo Evangelista. (detalle) Púlpito. Relieve en piedra. Siglo XVIII. Ruinas del templo de Trinidad. Paraguay.



Figura 266. Ángel San Mateo Evangelista. (detalle) Púlpito. Relieve en piedra. 1765. Ruinas del templo de Trinidad Paraguay.



Figura 269. Ángel tenante y gárgola jaguar. Piedra. 1765. Ruinas del templo de Trinidad. Paraguay.



Figura 271. *Trinidad de los barqueros*.
Pedro Pablo Danesi (?)
Acuarela sobre papel.
1765. Propiedad particular.

Figura 272.
Trinidad de los barqueros.
Madera policromada.
Alt. 0,90 m. 1765.
Iglesia de Trinidad. Paraguay.



Figura 273. *Trinidad del Altar de las Ánimas*.
Madera con restos de policromía. 1765. Museo de Ciencias Naturales de La Plata. Argentina.

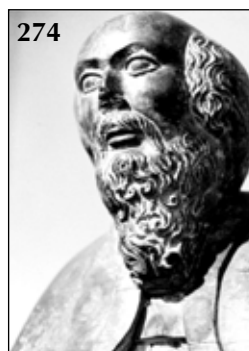


Fig. 274. *Dios Padre-Tupã* (detalle). Figura integrante de la Trinidad del Altar de las Ánimas. Madera con restos de policromía. 1765. Museo de Ciencias Naturales de La Plata. Argentina.



Figura 275. *Dios Hijo* (detalle). Figura integrante de la Trinidad del Altar de las Ánimas. Madera con restos de policromía. 1765. Museo de Ciencias Naturales de La Plata. Argentina.

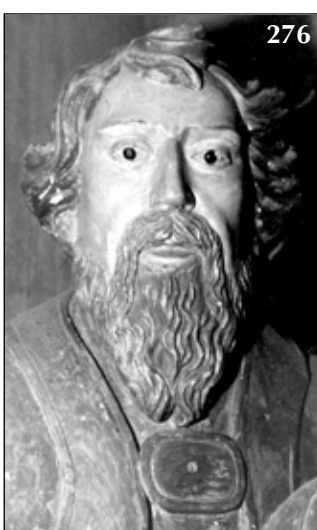


Figura 276. *Dios Padre de la Trinidad* (detalle). Madera policromada. Ojos de vidrio. Siglo XVII. Iglesia de Trinidad. Itapúa. Paraguay.



Figura 278.
Inmaculada Concepción con Niño Jesús y luna invertida.

Figura 277. (detalle). Madera policromada. Ojos de vidrio. Siglo XVIII. Iglesia de Trinidad. Itapúa. Paraguay.





Figura 279. Cabeza de ángel de clave de arco. Piedra. 1765 (?) Sacristía de las ruinas de Trinidad. Paraguay.



Figura 280. Cabeza de ángel de clave de arco. Piedra. 1765 (?) Sacristía de las ruinas de Trinidad. Paraguay.



Figura 281. Cabeza de ángel. Talla en piedra. 1765 (?) Sacristía de las ruinas de Trinidad. Paraguay.



Figura 282. Cabeza de ángel. Piedra. 1765 (?) Sacristía de las ruinas de Trinidad. Paraguay.

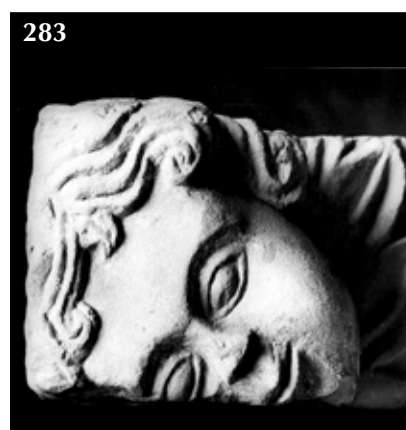


Figura 283. Cabeza de ángel. Piedra. 1765 (?) Sacristía de las ruinas de Trinidad. Paraguay.



Figura 284. Cabeza de ángel. Piedra 1765 (?) Sacristía de las ruinas de Trinidad. Paraguay.



Figura 285. Cabeza de ángel. Piedra 1765 (?) Sacristía de las ruinas de Trinidad. Paraguay.

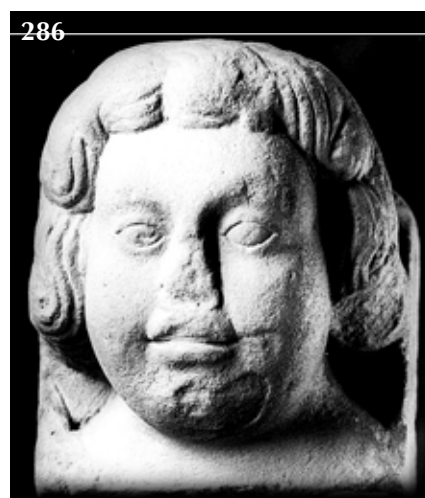


Figura 286. Cabeza de ángel. Piedra 1765 (?) Sacristía de las ruinas de Trinidad. Paraguay.

SEGUNDA PARTE

**UNA NUEVA DISCIPLINA:
LA HISTORIA DEL ARTE DE LAS MISIONES**

“ODRES NUEVOS PARA VINOS NUEVOS”: LA IMPRESCINDIBLE RENOVACIÓN METODOLÓGICA

“El historiador no puede menos que dividir la materia en ‘períodos’ [...] como porciones de historia distinguibles entre sí. Para ser distinguible, cada una de estas porciones debe tener una cierta unidad, y si el historiador quiere demostrar esa unidad, en vez de simplemente presuponerla, necesariamente debe tratar de descubrir analogías intrínsecas entre fenómenos dispares [...]”.

Erwin Panofsky²⁹¹

La Historia del Arte: la disciplina científica apropiada

Para abordar el tema de las Misiones Jesuíticas la primera cuestión a resolver fue la elección de la disciplina que canalizaría nuestras búsquedas y sería su instrumento conceptual. O sea, cuáles serían los *odres* que nos permitirían contener el *vino nuevo* de la Historia de las misiones jesuíticas guaraníes y la Historia del Arte de sus producciones estéticas.

A pesar de que la Antropología, la Sociología e incluso la Filosofía se han ocupado del tema, se supone, en nuestra cultura occidental, que lo más apropiado para el mismo son las disciplinas históricas.

Dicha elección no resolvió el problema sino que recién lo descubría en toda su dimensión y complejidad. Ya desde el inicio advertimos que esa empresa religiosa, cultural y social única en la humanidad como fueron las misiones, tampoco lograba ser expresada plenamente según el modelo de las historias escritas desde Herodoto hasta nuestros días. Numerosos autores, jesuitas y no jesuitas, pretendieron escribirla según el paradigma clásico de esas obras. Pero sus relatos tropiezan frecuentemente con sucesos y acciones desconcertantes que exceden los límites de la lógica histórica convencional. Entonces se ven obligados o a ignorar y soslayar esos acontecimientos excepcionales o, de lo contrario, a admitir que ellos tienen características no comunes que exigen interpretaciones, o ensayos de interpretación, diferentes al resto de la historia.

Podemos concluir que ni por sus móviles ni por sus procedimientos los protagonistas de esta historia se identifican y equiparan plenamente con los demás personajes, héroes o víctimas, sujetos activos o pasivos, del resto de la historia humana. Para investigarlos, a pesar de nuestra opción inicial por las metodologías históricas hemos tenido que recurrir, como primera solución, a la interdisciplinariedad de las demás ciencias mencionadas: la Antropología, la Sociología y la Filosofía.

Como veremos a continuación, estas ciencias nos permiten avanzar en la investigación, mas no la resuelven definitivamente.

Si partimos del ejemplo clásico del misionero que penetra en la selva desarmado, con la cruz en una mano y alguna imagen en la otra para fundar una reducción, observamos en los investigadores dos actitudes diferentes: una es la aceptación de que los misioneros jesuitas estaban animados por una fe que a veces “movía montañas” y proyectaba los límites de las posibilidades humanas más allá de las convenciones habituales; la otra es el recurso a cualquier justificación, documentada o no, que permita explicar todos los sucesos, sin excepción, en la lógica cotidiana y negar todo lo que exceda esa lógica. En el ejemplo mencionado se acude a las fábulas de las tropas de soldados que supuestamente garantizaban que los indígenas no masacraran a los indefensos misioneros, como ha ocurrido en varias

291 Panofsky, Erwin: *Gothic Architecture and Scholasticism*. Cleveland, New York: Meridian Books, 1957.

ocasiones en que los soldados no estaban presentes, ni se contemplaba que lo estuvieran. Es evidente que entre esos dos grupos de investigadores, historiadores, sociólogos o antropólogos es difícil que haya acuerdos posibles.

¿Cómo hará el investigador actual para conciliar ambos puntos de vista? El hecho en sí, la necesidad de introducir falsedades, como las tropas que custodiaban a los misioneros, es un síntoma de la dificultad para el hombre actual de aceptar en todas sus implicaciones la realidad de esa historia, varios de cuyos protagonistas perdieron su vida en esa empresa. Esto puede arrojar graves sospechas sobre casi todas las versiones e interpretaciones actuales de aquella historia.

Esta metodología simplista parece encontrar justificación en los escritos del historiador sueco Magnus Mörner.²⁹² Sus investigaciones de las *Actividades económicas y políticas de los jesuitas en el Río de la Plata* parecían haber iniciado un enfoque diferente que, al parecer, podía prescindir de la temática religiosa. En realidad, algunos jóvenes investigadores actuales, defensores de esta postura, no tienen en cuenta las advertencias del mismo autor cuando decía:

*“El énfasis en los aspectos económicos y políticos de las múltiples actividades de la Compañía en el Río de la Plata no significó de manera alguna una evaluación exagerada de la importancia histórica relativa, precisamente de estos aspectos. Sólo se debió a un deseo natural de limitar una tarea de por sí ambiciosa. Por esta misma razón fue asimismo imprescindible dejar de lado los aspectos religiosos y culturales, desde luego fundamentales.”*²⁹³

Esta decisión fue mal interpretada por los investigadores que continuaron trabajando en este marco teórico inaugurado por Magnus Mörner. La mayoría de ellos no entendieron que dicha exclusión respondía a motivos metodológicos de acotar el campo de la investigación. Pensaron, en cambio, que era posible excluir a la religión de los estudios históricos y buscar otras explicaciones “económicas y políticas” de todos los temas. La imaginiería es uno de los tantos temas que se intentan abordar con una metodología social y económica con total prescindencia del enfoque religioso.

Entre los seguidores de Magnus Mörner como Haubert, Necker o Garavaglia, los aspectos religiosos y culturales suelen considerarse como carentes de importancia. Esta actitud metodológica se ha agravado entre sus continuadores que crecen cada día. Un estudio de la imaginiería exigía antes que nada reponer una visión integradora que se ha perdido en esa corriente.

Debemos, además de estar en guardia ante esas historias de explicaciones simplistas, buscar una ciencia que nos garantice un mayor equilibrio y neutralidad entre los más diversos enfoques.

En realidad, no pretendemos que la Historia del Arte pueda resolver y explicar plenamente todas las conductas de aquellos misioneros. Pero de todas las disciplinas es ella quizás la única que tiene en cuenta su cultura y sus ideales, no solamente los políticos y económicos, sino también los estéticos y los religiosos.

Para que esa mirada integral, que incluye también las obras de arte, alcance la comprensión buscada, es indispensable que también sea lo más objetiva y científica posible. Solamente el mayor rigor científico permitirá reconstruir esa historia en toda su autenticidad para que pueda ser leída tanto por europeos como por americanos y guaraníes, por jesuitas

292 Mörner, Magnus: *Actividades políticas y económicas de los jesuitas en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Paidós, 1968.

293 *Ibidem*, p. 15.

como por sus detractores, por creyentes en los significados simbólicos de las imágenes, como por quienes no participan de esas creencias.

Las dificultades para formular una Historia del Arte de las Misiones

No podemos ocultar, a esta altura de nuestra investigación, que “poner en escena” esas obras de arte misioneras, en este caso las imágenes, en el contexto de una historia tan discutida y polémica como la de las Misiones Jesuíticas encierra enormes dificultades. Pero más difícil aún es construir una Historia del Arte científica de dichas obras. Es que los objetos de arte, en el caso de nuestra investigación, las pinturas y esculturas producidas en ese período, están rodeados de circunstancias muy complejas y diferentes de las demás Historias del Arte de otras culturas y períodos. Algunas de esas dificultades y diferencias son las siguientes:

1) En la mayoría de las Historias del Arte es posible analizar las obras en sus aspectos sociales, históricos y estilísticos-estéticos para fundar una exposición ordenada según las diferentes categorías propias de esa ciencia. En el caso de las misiones la relación de las imágenes con la vida social-religiosa y los sucesos históricos fue tan estrecha que es imposible analizarlos separadamente. El arte desempeñó funciones de las que no conocemos equivalencias en otra cultura. En las misiones se fundó con la ayuda de las imágenes una sociedad nueva que no respondía a los parámetros y la lógica de las demás sociedades de la época. El arte de esa nueva sociedad fue también diferente y no respondía a las categorías estilísticas del arte europeo. La participación activa del arte en la fundación y desarrollo de esa sociedad obliga a una mirada totalmente diferente de la que se conoce generalmente en la Historia del Arte europeo. Esta realidad ha exigido un análisis simultáneo de las funciones de las imágenes juntamente con sus estilos y autorías. El resultado fue la creación de nuevas categorías que resumen y unifican aquellas características. Ellas son las cuatro categorías de imágenes que caracterizan a su vez a cuatro períodos históricos y culturales de las misiones: imágenes *conquistadoras*, imágenes *fundadoras*, imágenes *reformadas* e imágenes *triunfantes*.

2) Además de esta clasificación, que implica estilo y función, tiempos y etapas históricas reunidos estrechamente, existen otras particularidades que distinguen a esta historia de las historias del arte de los estilos y períodos del arte europeo. La principal de ellas es la brevedad y el aislamiento de la cultura de las misiones jesuíticas. Mientras los estilos europeos se estudian en un desarrollo secular, a partir de un antes y un después que los vuelve inteligibles y explicables, el arte de las misiones surge como un fuego de artificio que casi no tiene antecedentes y que se extingue también en forma abrupta e imprevista.

En el arte de todas las escuelas sudamericanas, la quiteña, la peruana, o la lusobrasileña, es posible distinguir los estilos europeos: las postrimerías del Renacimiento, el Manierismo, el Barroco, el Rococó, el Academicismo y el Neoclasicismo. Todos los críticos se empeñaron en hallar las correspondencias de los primeros de esos estilos en las misiones. León Pagano fue el que más enfáticamente declaró su fracaso.²⁹⁴ Los estilos misioneros son diferentes. Hallarlos parecía imposible pero sin estilos y su evolución era impensable una Historia del Arte.

En la Primera Parte de este libro se enuncian dichos estilos. En esta Segunda Parte se fundamenta dicha clasificación. Por ello la iniciamos con la reflexión de Panofsky: “El historiador no puede menos que dividir la materia en períodos como porciones de historia distinguibles entre sí”. Pero los historiadores podrían seguir la rutina de los períodos europeos antes que mirar la realidad diferente que están analizando que exige crear un orden nuevo, acorde a ese nuevo arte americano. Podríamos parafrasear la parábola del *vino nuevo en odres nuevos*. De todas las tareas es quizás ésta la más difícil: crear y construir esos *odres nuevos*.

294 Plá, J.: *El barroco...* op. cit., p. 70.

3) Otra dificultad no menor que las ya mencionadas es la desaparición de una gran parte de los testimonios materiales en el curso de las guerras e incendios padecidos por los pueblos en las primeras décadas del siglo XIX, lo que obliga al investigador a una hermenéutica mucho más exigente que en los demás casos.

4) Pero uno de los mayores obstáculos de todos para escribir esa Historia científica del Arte es la carencia total de firmas y fechas de las obras²⁹⁵, y la dificultad de identificar alguna imagen sobreviviente con las numerosas menciones de ellas en los inventarios y escritos jesuíticos.²⁹⁶

5) A todos esos ingentes obstáculos para organizar una Historia del Arte científica, se agrega la, ya mencionada, permanente polémica que rodea a las misiones y que se traslada y proyecta también a su Historia del Arte poniendo en duda el valor y la originalidad de sus creaciones.²⁹⁷ Al análisis y refutación de estas objeciones se referirá el capítulo 12.

Todos estos impedimentos han sido la causa de que esta Historia del Arte, que debería ser evolutiva y científica, exceptuando algunos valiosos esfuerzos literarios aislados, no haya sido escrita todavía. Aunque también nuestro intento puede seguir la suerte de aquellos fracasos son varias las razones que nos obligan a afrontar el desafío.

Uno de los alicientes principales para emprender esta difícil empresa lo constituyó el descubrimiento de un eslabón de una cadena que permanecía totalmente oculta y, podríamos decir, hasta ahora enterrada. Se trata de la imagen de *San Francisco de Borja* arrodillado que se conserva en la iglesia matriz de Sao Borja a orillas del Uruguay. Ese primer eslabón permitió guiar las pesquisas desde Brasil hasta Argentina y Paraguay donde se siguieron descubriendo numerosos eslabones más, que avanzaban o retrocedían en el tiempo. La cadena puesta a la luz ya no se interrumpiría y continúa deparando sorpresa tras sorpresa en el hallazgo e interpretación de los elementos faltantes que van surgiendo lentamente. En la actualidad ya podemos intentar reconstruir, aunque sea teóricamente, la integridad de esa cadena de 160 años de labor artística desarrollada en la actual región del MERCOSUR.²⁹⁸

Otro suceso se sumó para hacer ya ineludible asumir la decisión de esta, casi imposible, tarea. Se trató de un viaje por las ruinas de las misiones de Argentina y Paraguay con un grupo de jóvenes Mbyá-Guaraníes.²⁹⁹ Esa experiencia ha sido decisiva para decidirme a escribir, no sólo ponencias en Congresos y artículos en revistas especializadas, sino un libro que esboce una Historia del Arte completa e integral, que aunque diferente a las demás Historias del Arte, porque es parte de una experiencia histórica también absolutamente singular como fueron las misiones jesuíticas.

Esos jóvenes guaraníes me han dado la valiosa prueba de que las ciencias son un lenguaje universal, accesible a todas las culturas. En ese viaje tenía que explicarles a esos muchachos y muchachas Mbyás la tesis de mi libro *Templos Jesuítico-Guaraníes*.³⁰⁰ Ella sostiene y demuestra que las ruinas de las iglesias misioneras guardan huellas de la arquitectura

295 **Haubert, M.:** *La vida cotidiana...* op. cit.

Necker, L.: *Indios guaraníes...* op. cit.

296 El Profesor Adolfo Luis Ribera, que ha escrito varios artículos y presentaciones de exposiciones sobre el arte de las misiones, juzgaba que la falta de firmas y fechas era un impedimento insuperable para una historia científica de Arte. A dos años de su muerte, en 1990, tuvo lugar el descubrimiento de la primera imagen fehacientemente documentada y sobreviviente en la actualidad.

297 De este tema nos ocuparemos en el Capítulo 12 de la Tercera Parte titulado "Las objeciones al concepto de Arte Guaraní-Jesuítico"

298 Los ensayos sobre las artes de las misiones surgidos en Brasil, algunos muy meritorios, se limitan al arte de los *sete povos* sin integrarlos en la historia del arte que transcurrió más allá del Río Uruguay donde se desarrollaran los episodios más importantes de la misma. Los últimos ensayos no hacen honor a los autores como Furlong, Ramón Gutiérrez o Busaniche que han sido fundadores de una sólida corriente historiográfica. Salvo algunas excepciones ellos recurren a la facilidad que oscila entre el plagio y los planteos ingenuos con poca o ninguna investigación.

299 Se trata del contrato de la UNESCO N° 2127.5 del día 24 de agosto de 2005, firmado por el Dir. Jorge Grandi y Bozidar Darko Sustersic, encargado de la guía y las explicaciones al grupo del taller de los jóvenes Mbyás.

300 **Sustersic, B. D.:** *Templos...* op. cit.

vernáculo guaraní, de las “casas clavadas”, *og’ jekutú*, que fueron los primeros templos misioneros que evolucionaron hasta llegar a ser esos grandes edificios aparentemente extraños a la arquitectura tradicional lignaria guaraní.

El éxito en la comunicación con esos jóvenes, de culturas diferentes, a partir de un lenguaje científico basado en pruebas documentales me alentó a recopilar, ordenar y exponer esta historia de imágenes y culturas desaparecidas, que espero ellos también puedan leer.

Sin embargo, ya iniciada la empresa surgió la evidencia de que, como ya fuera señalado, el modelo de las ciencias históricas y sociales tradicionales no parecía adecuado al propósito. Ese modelo consiste en relatar y analizar los hechos y las obras juntamente con comentarios en los que el autor intercala y mezcla, directa e indirectamente, su propia versión y su propia ideología, e incluso su propio “proyecto” de vida, lo cual suele dar lugar a la descalificación de que se trata de una historia escrita por blancos, para los blancos y sus necesidades, controversias y polémicas.

La decisión más importante para superar este círculo vicioso, casi universal, ha sido no confundir los temas históricos y de Historia del Arte de la primera parte de esta obra con las investigaciones propiamente dichas de la segunda, y los temas metodológicos interpretativos de la tercera. Esperamos que esa separación clarifique y otorgue mayor transparencia a nuestras propuestas e hipótesis, permitiendo al lector identificarlas como tales.

Pero así como nuestras conclusiones adoptan el lenguaje manifiesto y declarado de ensayos de interpretación, igual criterio se exigirá a las demás teorías: que se presenten sin máscaras de apariencia científicista para revestirse del poder que otorga esa mítica infalibilidad. Será tarea del lector juzgar unas y otras, con las armas exclusivas de su lógica y sentido común.

Después de la obra de Guillermo Furlong S. J., *Misiones y sus pueblos de guaraníes*, que abordaba el tema íntegramente –Historia, Cultura, Arte, Religión y Sociedad– hace ya medio siglo que no se intenta un abordaje integral. Es que después de Furlong los avances de las ciencias sociales vuelven mucho más difícil ese enfoque integrador, el cual, no por ser más difícil es menos necesario. Nuestro intento no pretende resolver esa gran tarea, pero busca abrir y consolidar el camino en esa dirección.

La principal guía de análisis y convergencia de nuestras meditaciones y búsquedas será el arte. De un modo parecido de como Jacobo Burckhardt, en *La civilización del Renacimiento en Italia*,³⁰¹ llevó a cabo una nueva interpretación de la cultura del Renacimiento a partir del arte, también en el caso de la cultura misionera será el arte nuestro principal indicador en la reconstrucción de dicha cultura, de sus cambios y evolución, de su esplendor y de su ocaso.

Tres abordajes: el histórico, el metodológico y el filosófico

Como ya fuera señalado en la introducción de un modo muy sintético, nuestro libro se desarrolla en tres partes: la primera narra la construcción de una sociedad y de una cultura en torno a sus imágenes; la segunda expone los pasos seguidos en la construcción de una Historia del Arte de la escultura misionera, sus estilos, autorías y períodos; la tercera, como una conclusión, une y da sentido a ambos temas en nuevas propuestas de interpretación.

Los tres abordajes, el histórico, el de las búsquedas e investigaciones metodológicas y el filosófico interpretativo, dividen el libro y a la vez lo unen en lecturas entrecruzadas ya que se refieren a temas comunes, pero con enfoques diferentes. En esta Segunda Parte es necesario justificar nuevamente esta división tripartita del plan del libro.

301 **Burckhardt, Jacobo:** *La civilización del Renacimiento en Italia*. Barcelona: Ed. Iberia, 1971.

I. El título del primer abordaje es explícito: “El arte como testimonio del surgimiento y desarrollo de la nueva cultura guaraní misionera”. Allí se ha analizado la historia de las misiones jesuíticas guaraníes durante la presencia de los jesuitas y de las imágenes que surgieron y actuaron en ese período. Como pudo comprobar el lector, esa Primera Parte se divide, a su vez, en seis capítulos según la función histórica desempeñada por dichas imágenes y el nivel de su evolución estilística. A partir del conocimiento de la historia de las misiones y de la evolución de su arte podemos comprender la razón de este segundo abordaje y su problemática.

II. En la Segunda Parte, “Una nueva disciplina: la historia del arte de las misiones. Odres nuevos para vinos nuevos: la imprescindible renovación metodológica”, analizaremos las imágenes como obras de arte cuyos estilos permiten reconstruir su génesis y el desarrollo de los talleres con la influencia de los maestros que los dirigían. La investigación de dichas etapas estilísticas en una secuencia lógica y evolutiva conforma una Historia del Arte, pero no como un desprendimiento o prolongación de los estilos europeos de dicha época, sino en su carácter específico, propio, guaraní-jesuítico. Esta segunda sección describe las imágenes y los acontecimientos, alternando su temporalidad histórica, con la actualidad de los descubrimientos protagonizados. Esta parte constituye el fundamento de la Historia del Arte desarrollada en la sección anterior. La diferencia es que, como su título lo indica, sus numerosos temas se tratan en forma aislada siendo el sujeto la crónica de la investigación. En cambio, en la Primera Parte el sujeto es el pueblo guaraní, sus imágenes y su historia, y es presentada en forma integral y evolutiva, pero sin profundizar exhaustivamente, como se hace aquí, cada una de sus afirmaciones ni exponer el camino seguido para acceder a dichas conclusiones.

En el caso de las ciencias humanísticas, llamadas generalmente ciencias sociales, el relato de una investigación podrá adquirir características biográficas y autobiográficas si el autor de la investigación es también el relator. En esta exposición el protagonismo del investigador, ya presente o ya oculto, constituye el verdadero argumento del camino recorrido para alcanzar las soluciones y el conocimiento buscado. Nuestra exposición tratará de evitar que ese protagonismo se convierta en un fin en sí mismo y logre ser un simple instrumento para ofrecer al lector, o investigador, la intimidad, la animación y alguno que otro jirón de vida que permaneció adherido e inseparable de las pesquisas desarrolladas. La finalidad es que el lector mismo pueda controlar y repetir ese proceso basándose en la más absoluta autenticidad de todos los elementos ofrecidos a su consideración.

Esa veracidad es entonces la condición básica del método de las ciencias humanas. La manipulación de los datos, para apoyar o descartar una teoría, es inadmisibles. Un solo error en ese aspecto arrojaría sombras de duda sobre las investigaciones y cuestionaría todos sus resultados.

Entre el texto de la Primera Parte referido a acontecimientos ya ordenados cronológicamente en una extensión temporal de dos y en algunos casos de cuatro siglos, y estos relatos de la Segunda Parte que se extienden durante tres décadas (desde 1980 a 2009) surgirán inevitables reiteraciones ya que ambos se refieren a los mismos temas. El primer relato, histórico, es como un tejido visto del lado correcto, mientras estas memorias son su reverso, que a pesar de su aparente desorden, o falta de estructura unitaria, guarda valiosa información sobre la forma, el modo en que fue lograda la faz principal. Dada la novedad de muchas propuestas y la complejidad de algunos problemas, un doble análisis, del frente y del reverso, desde puntos de vista diferentes, puede ser no solamente útil sino indispensable para la comprensión de dichos temas, e incluso para completar la información necesaria sobre los mismos. Además es posible que el lector en posesión de todos los antecedentes de una cuestión deduzca otro orden de los sucesos, diferente al que propone el autor. Por ello es fundamental el respeto por la verdad de los hechos y la absoluta fidelidad a los mismos.

En estos capítulos se darán a conocer, no ya en formas parcializadas, sino en su conjunto, las complejas investigaciones que permitieron identificar una escultura misionera por su fecha y autor: se trata de la imagen de *San Borja adorando la Eucaristía*. A partir de ella y del estudio de sus características, en particular de la anatomía y del plegado de los paños, fue posible reconocer otras obras del mismo autor. La investigación de la documentación, autoría y datación de esta primera obra llevó aproximadamente una década, entre 1980 y 1990, continuándose este trabajo hasta 2003. Sobre la identificación de dicha escultura descansan todas las conclusiones posteriores. El descubrimiento de la misma y de todas sus implicaciones divide a la Historia del Arte guaraní-jesuítico en un antes y un después claros y concluyentes. La imagen de San Borja es como el puente para cruzar dicha frontera. De un lado quedan los autores que hicieron sus aportes al tema, pero no lograron encontrar ni cruzar ese puente. Por notables y pioneras que puedan ser las obras de Josefina Plá, León Pagano, o Adolfo Luis Ribera, ninguno de ellos logró iniciar una Historia del Arte guaraní-jesuítico propiamente dicha. Los dos últimos nombrados tenían una especial conciencia de esta realidad. Por ello fueron necesarios tantos años en superar esa barrera. Sin embargo, actualmente algunos autores la cruzan sin darse cuenta del abismo que se interpone entre sus deseos y pretensiones y la realidad histórica-demostrable de una ciencia.

Todos estamos de acuerdo en que el análisis estilístico es la base de los reconocimientos, pero siempre que vaya acompañado del análisis histórico de los documentos escritos. Porque no basta afirmar que el estilo de tal o cual imagen se parece a otro, o que es más o menos europeo o barroco sino que hay que demostrarlo a partir de los elementos plásticos –línea, plano, volumen, color, iconografía– y acompañados de documentos de archivo. Por ejemplo, no se puede atribuir alegremente a Brasanelli todo lo que parece barroco y europeo como si fuera el único artista del Viejo Mundo que trabajó en las misiones. Tenemos por ejemplo tres imágenes de Cristo (un *Crucifijo*, un *Yacente* y un *Resucitado*) en el pueblo de Jesús que son barrocos y europeos y evidentemente no provienen de Brasanelli. Por eso es necesario estudiar su estilo a partir del mayor número posible de obras y del conocimiento de los maestros que influyeron en su formación.

El caso de este escultor, arquitecto y pintor jesuita constituye uno de los mejores ejemplos de los procedimientos no científicos o anticientíficos frecuentes en varios autores actuales. Mientras el Padre Furlong y Aurelio Porto se referían a él como el mayor artista jesuita que trabajó en las misiones, sin embargo, a pesar de todas las búsquedas en los museos y en los archivos, no pudieron atribuirle ninguna obra en particular. Josefina Plá fue la primera en asignarle acertadamente una imagen, *La Anunciación* de Santa Rosa, no a partir de algún documento de archivo, sino basándose en el criterio a veces poco seguro que otorga la tradición.

El primer trabajo donde se aportaron pruebas documentales seguras para atribuir a Brasanelli una imagen conocida en la actualidad fue dado a conocer hace diez y ocho años en un Congreso de Universidades Católicas realizado en la universidad argentina del Salvador:

1992: “José Brasanelli: escultor, pintor y arquitecto de las misiones jesuíticas guaraníes”.³⁰²

Desde entonces he publicado varias investigaciones más, que reafirmaron y complementaron dicha atribución.

1997: “El Hno. José Brasanelli y las posibilidades de la reconstrucción de su trayectoria biográfica y artística”.³⁰³

2001: “El ‘Insigne artífice’ José Brasanelli. Su participación en la conformación de un nuevo lenguaje figurativo en las misiones jesuíticas-guaraníes”.³⁰⁴

302 Sustersic, B. D.: “José Brasanelli: escultor, pintor y arquitecto...”, en: *Jornadas ODUICAL...* op. cit.

303 Sustersic, B. D.: “El Hermano José Brasanelli y las posibilidades...” op. cit.

304 Sustersic, B. D.: “El ‘Insigne artífice’ José Brasanelli...” op. cit.

2002: "María - Luna y las maracas del friso de Trinidad: Un ensayo de interpretación de las artes visuales de las Misiones Guaraníes" (referido al arte de las misiones en general) ³⁰⁵

2003: "José Brasanelli: su formación europea y el desarrollo de su arte en las misiones guaraníes". ³⁰⁶

El camino seguido para reconocer las obras de Brasanelli ha sido más largo y complejo de lo que muchos se imaginan ahora que los problemas están ya casi resueltos. Después de fundamentar la autenticidad de la imagen del *San Borja adorando la Eucaristía* se revisaron todas las imágenes posibles de los museos y de las colecciones privadas tratando de distinguir, entre las características de la época, las propias del autor, deducidas de aquella primera obra segura.

Se impuso, como no podía ser de otro modo, una investigación en el país de su formación juvenil, Italia, y en particular en Milán y Génova, donde el artista jesuita llevó a cabo su noviciado y donde todavía existen obras de los jesuitas tallistas de la madera que fueron sus predecesores y maestros. Allí se comprobó que lo que hoy llamamos indistintamente estilo barroco, en la época de Brasanelli, segunda mitad del siglo XVII, era muy diferente en el centro de Italia, donde ya reinaba Bernini, que en el norte donde apenas se lo conocía, mientras eran fuertes las influencias, sobre todo en los tallistas de la madera, de los escultores germanos tirolese y austriacos todavía renacentistas y manieristas en un marco estilístico local. A todas estas influencias debemos agregar el estilo notablemente diferente de Sevilla, donde nuestro artista permaneció un año y medio y conoció los retablos, que no conocía en su patria. Todo ese bagaje artístico europeo se encontró en América con el arte misionero del siglo XVII que en un comienzo Brasanelli quiso reformar, después influir y finalmente establecer un diálogo con fecundos y mutuos intercambios e influencias. De allí las notables búsquedas estilísticas de sus obras, que se pueden comprender únicamente en la hermenéutica de aquel complejo itinerario artístico. Nuestras investigaciones del escultor lombardo comenzaron en América con el conocimiento de sus obras misioneras; se afianzaron y profundizaron en Europa descubriendo las obras de sus maestros y su formación y volvieron finalmente a las misiones para poder seguir mejor sus diferentes etapas y comprender su evolución final.

Como ha sido posible comprobar, el estudio de un artista que trabajó en las misiones sin firmar ni fechar sus obras, sin contratos que permitan atestiguar su actividad en un espacio y tiempo precisos, encierra muy grandes y, a veces, insalvables dificultades. Ellas son mucho mayores cuando se trata de maestros guaraníes cuyos nombres jamás fueron mencionados en ninguna Carta Anua ni en ninguna otra historia misionera. Son estas dificultades las que impidieron hasta hace algunos años atreverse a imaginar siquiera una Historia del Arte guaraní-jesuitico. La situación dio un vuelco radical, como ya fuera descrito, a partir del reconocimiento de una primera talla de Brasanelli: el *San Borja adorando la Eucaristía*.

III. El tercer abordaje de nuestro libro corresponde a los ensayos de interpretación de los temas hasta aquí presentados: "Interpretaciones del Arte de las Misiones. En la búsqueda de una teoría del Arte Guaraní-Jesuitico".

Este abordaje, más filosófico que histórico, será el tema de la última parte, en la que contaremos ya con una base sólida de las dos primeras partes del mismo para poder construir teorías explicativas del arte y de la sociedad misionera jesuitica-guaraní.

Los dos temas permanentes de estas reflexiones ¿qué es el hombre? y ¿qué es el arte? coinciden en nuestra investigación con las preguntas sobre el arte misionero y el hombre misioneros. Nos alienta la secreta esperanza de que las respuestas sobre las dos últimas nos aportarán revelaciones esenciales sobre las primeras, que se proyectan sobre nuestro arte, nuestra civilización y nuestra identidad.

305 Sustersic, B. D.: "María - Luna y las maracas..." op. cit.

306 Sustersic, B. D.: "José Brasanelli: su formación europea..." op. cit.

PRIORIDADES Y ESTRATEGIAS DE LAS INVESTIGACIONES

7. 1.- ¿Tiene sentido una Historia del Arte de un pueblo de “hábles imitadores”?

Algunos misioneros, como el Padre Sepp o el Padre Cardiel, ponderaban como extraordinaria la capacidad de imitación de los guaraníes pero daban por sentado que no eran más que eso: buenos imitadores. Los ejemplos que ofrecían prueban lo primero pero no lo segundo como ellos suponían:

“Hay pinturas que parecen haber sido pintadas por Rubens. En una palabra los indios imitan todo, mientras tengan un modelo o ejemplo. Mas si les quitas éste de los ojos, de manera que no lo tenga siempre delante, entonces todo está estropeado y arruinado, entonces un niño pequeño en Europa terminará antes la tarea que estos.”³⁰⁷

Esta supuesta característica guaraní, tratada por el autor con bastante ligereza y con un acento puesto más en la congruencia interna del discurso, en la gracia y el humor antes que en el criterio de verdad, viene a constituirse en uno de los postulados básicos de todo acercamiento y comprensión europea del guaraní y de la cultura misional. Como todos los postulados, se sitúa más allá de cualquier duda y por lo tanto fuera de discusión, a pesar de lo cual determina y condiciona todos los juicios referidos al tema. Es así como se pronuncia, con una certeza casi dogmática al respecto, algunas décadas más tarde el Padre Cardiel:

“No hay maestro indio que sea compositor, aunque sea muy músico; porque el indio no es para inventar sino para imitar”³⁰⁸

Si elegimos la arquitectura para poner en evidencia como los escritores e investigadores fueron condicionados por ese postulado nos encontraremos con conclusiones increíbles y poco o nada lógicas y, por supuesto, carentes de cualquier criterio científico.

Puede servir de ejemplo el siguiente relato:

“Los Padres [...] comenzaron por hacerse una chozuela de esteras, por falta de paja [...] pero a los pocos meses tenían una casilla o choza armada sobre unos palos que, juntos y embarrados, servían de paredes, pero las iglesias fueron amplias y hermosas desde el principio.”³⁰⁹

Se trata de aspectos contrarios e imposibles de compatibilizar para la misma acción, tiempo y relato: la provisoriedad de las casillas y la magnificencia de las iglesias. Las Cartas Anuas atribuían a los misioneros europeos la tecnología y los proyectos para esas iglesias.

307 Sepp, A.: *Relación de viaje...* op. cit., p. 215.

308 Cardiel, Joseph: “Carta y Relación de las Misiones de la Provincia del Paraguay”. en: Furlong, Guillermo S. J.: *José Cardiel y su Carta - Relación (1747)*. Escritores Coloniales Rioplatenses. Buenos Aires: Librería Del Plata, 1953, N° 2, p. 154.

309 Furlong, Guillermo, S. J.: *Arquitectos Argentinos durante la dominación hispánica*. Cultura Colonial Argentina, IV. Buenos Aires: Huarpes, 1945, p. 52. Citado en: Sustersic, B. D.: *Templos...* op. cit., p. 29.

Así lo narra la Carta de 1628 que constata la existencia de “[...] *unas iglessias admirables y capacísimas, siendo los mismos Padres los labradores [...] carpinteros, albañiles y arquitectos, y enseñando a los indios y haciéndoles oficiales.*”³¹⁰

La historia tradicional de la Arquitectura misionera sitúa en su primera etapa enramadas y construcciones efímeras y provisorias con las cuales no se inicia propiamente la arquitectura de ese período sino que ella arranca inesperadamente en el segundo, ya con formas definitivas de un estilo misionero propio, original y admirable desde el punto de vista estético, de su solidez y de su extraordinaria capacidad.³¹¹ Los arquitectos y expertos sólo debían buscar, como recomendaba George Kubler, los modelos de estas inesperadas y maravillosas construcciones entre las vastas producciones europeas. El Profesor Jesse Alexander, que enseñaba en nuestra Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, la arquitectura románica y gótica, fue uno de los que por primera vez dudó de la procedencia europea de la tipología de esos extraños edificios. Sin embargo, a la hora de definir su origen rechazó enfáticamente la sola posibilidad de que éste proviniera de la creatividad de la nación selvática: los *ava guaraní*.

Escribe el arquitecto Alexander:

“Yaguarón (y Capiatá, Piribebuy, etc.) no tiene, en cuanto a tipología, antecedentes en Europa. Si su partido funcional sigue los lineamientos generales del templo cristiano, es porque ellos tienen carácter universal.”

Por si quedaran dudas sobre esa total falta de alineación con las tipologías de la arquitectura europea, el autor agrega al mismo concepto:

*“[...] debemos concordar en que la descripción del espacio arquitectónico de Yaguarón no coincide con los principios que alientan a la concepción de cualquier templo barroco europeo. Tomado el recinto sacro de Yaguarón en su totalidad volumétrica, en él no descubrimos un solo atisbo de intención barroca [...]. Este gran recinto expresa, pues, valores arquitectónicos ajenos al barroco europeo.”*³¹²

Percibir la originalidad de estos espacios fue el gran mérito de las sensibles observaciones de Alexander. Sin embargo, los postulados básicos que determinaron su punto de partida le impedían siquiera indagar la proveniencia de las tipologías de esas iglesias de madera.

*“La cultura nativa [...] se caracteriza en el orden plástico por las pequeñas obras portátiles –enseres, armas, utensilios de uso diario– que a lo sumo reciben un tratamiento ornamental de superficie. Hablar de una experiencia tridimensional en lo plástico y lo arquitectónico –en fin, en lo espacial– es plantear un absurdo”.*³¹³

Tan fuera de duda y tan obvias resultaban esas afirmaciones que otro arquitecto hasta llegó a pensar que las *casas largas*, que eran las viviendas tradicionales con que se

310 Leonhardt, C.: *Cartas Anuas...* op. cit., pp. 204 y 205.

311 Busaniche, Hernán: *La Arquitectura en las Misiones Jesuíticas Guaraníes*. Santa Fe: Castellvi, 1955.

312 Alexander, R. J.: “El Barroco Guaraní”... op. cit.

313 *Ibidem*.

encontraron los misioneros jesuitas en toda la región, fueron construidas por los guaraníes a imitación de las iglesias europeas cuyos planos fueron traídos a las selvas del Paraguay por los jesuitas.

“Hans Roth sugiere en su trabajo sobre las iglesias de Chiquitos, una cierta similitud entre la Iglesia de tres naves tipo basilical de madera y la Oga Guazú o Casa Grande de los grupos étnicos del tronco lingüístico tupí guaraní.

Pero las fuentes etnohistóricas no mencionan la existencia de las Casas Grandes, ni aún en los relatos de los viajeros del siglo XVI, por lo cual suponemos que fue la Casa Grande la que se hizo a semejanza de las iglesias”.³¹⁴

Como dicha afirmación concordaba con el postulado general de la imitación, no sorprendió al público de un Congreso de Estudios Misioneros, ni al escucharla ni tampoco al leerla en las Actas como para que alguien dejara sentado su sorpresa y desacuerdo, aunque hubiera presentes eminentes historiadores y etnohistoriadores.

Es demasiado conocida la abundancia de las fuentes etnohistóricas, tanto anteriores a los jesuitas como de los primeros misioneros en llegar a la región, como para no sorprenderse de tal afirmación. Menciono una que describe especialmente esas casas largas:

“[...] eran las casas solas veinte [...] porque había poco se redujo la mayor parte y estaba otra derramada por los montes. Puso el Padre Alfaro mucho calor para que se hiciesen casas bastantes y en poco más de dos meses llegaron a sesenta, que fue gran diligencia y trabajo porque cada una (y lo mismo usan en todo el Paraguay) es una gran pieza donde vive el cacique con toda su parcialidad o vasallos que suelen ser veinte, treinta, cuarenta y, a veces, más de cien familias, según la calidad del cacique, ni tienen otra división, que unos pilares que corren por medio del edificio a trechos y sirven de sustentar la cumbre y de señalar el término de la vivienda de cada familia, que es el espacio que hay entre uno y otro pilar [...].”³¹⁵

También es oportuno mencionar un texto del Padre Roque sobre los carpinteros guaraníes:

“El P. Roque está determinado a dar principio a la reducción para lo cual envía a pedir indios carpinteros”³¹⁶

Recordemos que en otra carta se decía del mismo Padre Roque que hacía todo y enseñaba a los indios los oficios.

Sin duda que antes de pensar en una Historia del Arte guaraní-jesuítico se imponía aclarar este tema que se erguía como obstáculo insalvable ya que no cabía investigar el valor y la originalidad de copias de imágenes y cuadros en una nación que ni siquiera era capaz de construir con alguna originalidad sus viviendas. No advertía ya plenamente, aunque intuía, cuan larga y difícil sería la batalla para cambiar estas ideas, aunque absurdas, firmemente arraigadas. A partir de mis ponencias y del libro *Templos Jesuíticos Guaraníes* estos conceptos felizmente fueron cambiando. Sin embargo, hoy algún investigador cree

314 **Levinton, Norberto R.**: “La arquitectura de las iglesias en las misiones jesuíticas: tipología y regionalismo. La iglesia de Jesús (1752-1767) (Prov. Jesuítica del Paraguay)”, en: *Actas: VI Jornadas Internacionais sobre as Missoes Jesuíticas*. Marechal Cândido Rondon: EDUNIOESTE, CASCAVEL, 1998, p. 565.

315 Carta Anua de 1626 a 1627, en: **Carbonell de Masy, Rafael**: *Estrategias de desarrollo rural en los pueblos guaraníes (1609-1767)*. Barcelona, 1992, p. 404, n. 102.

316 Carta del P. Boroa, el 24-XI-1624, en: **Ibíd.**, p. 403, n. 95.

que ese cambio se debió a una evolución natural y espontánea del pensamiento general. Pero la historia fue muy diferente.

Para esclarecer este tema me aboqué al estudio de las fuentes etnohistóricas y de la primera documentación jesuítica y pude comprobar que no solamente existían coincidencias actuales, como señalaba Roth, sino que el proceso histórico del origen y evolución de la arquitectura misionera partía de la arquitectura guaraní, del principio de los *og'jekutú*, “casas clavadas” de la tradición local indígena. Resultaba evidente en aquellos testimonios que los primeros arquitectos eran los *yvyrapohára* (carpinteros) guaraníes. Ni Hans Roth, ni menos Alexander, imaginaron tan audaz hipótesis.

Leyendo con más atención las mismas Cartas Anuas, que atribuían todo el mérito de las iglesias a los Padres, se descubren algunas noticias que atestiguan que los guaraníes ya antes de la llegada de los misioneros poseían niveles muy desarrollados en ciertos oficios, entre los que sobresalía el arte de la construcción. Cuando los edificios levantados por los indios excedían las previsiones de los lectores europeos, los jesuitas los atribuían, con total simpleza, a la intervención divina. Fue así como interpretaron la obra de los carpinteros del cacique Roque Maracaná que en una sola noche levantaron las viviendas necesarias para él y para toda su parcialidad. Al despuntar el día:

*“Fuimos al puesto, donde juzgamos por imposible de creer (si la vista no lo atestiguara) que de noche se pudiera haber hecho tanta obra; cuya oscuridad vencieron grandes hogueras, a cuya luz se hizo toda aquella obra; propia fue de la divina diestra, a quien hicimos las debidas gracias.”*³¹⁷

No sabemos exactamente cómo eran esas construcciones. Sin embargo, si los Padres las atribuyeron a “la divina diestra”, como para merecer una acción de gracias especial, es que para ellos excedían la medida de las posibilidades humanas. En tamaño, calidad y rapidez de ejecución, esas extraordinarias obras superaban todo lo previsible para la lógica y el saber constructivo europeo.

También el Padre Cataldino en la Carta Anua de 1617, después de afirmar las condiciones naturales de sus neófitos que son “*de muy buenos naturales e ingenios*”, narra que los carpinteros españoles no querían ayudarlos, y por lo visto los Padres tampoco entendían de hacer iglesias:

*“Anduvimos rogando a un carpintero y no fue posible inclinarle a que hiciese nuestras iglesias, y así fiados en Dios las pusimos en manos de los indios que las han hecho tan a gusto cuanto ningún español las hiciera; hánse hecho de tres naves, tienen de largo ciento cincuenta pies, de ancho ochenta [...]”*³¹⁸

A pesar de que numerosos relatos de los primeros misioneros prueban que los guaraníes, siempre con “ayuda divina”, lograron ser hábiles constructores y carpinteros, y que además de esos oficios poseían una tradición arquitectónica propia que respondía a las condiciones y materiales de su hábitat de bosque y selva, ningún historiador ni arquitecto puso en duda que todo lo que se refería a sus iglesias lo habían introducido y enseñado los misioneros y que los indios lo aplicaron por aprendizaje e imitación.

Nadie supuso entonces que fueran esos sistemas constructivos guaraníes, con la adición europea del *nudillo*, la base a partir de la cual se desarrolló la extraordinaria arquitectura de las

317 Ruiz de Montoya, A.: *La conquista espiritual...* op. cit., p. 94.

318 Leonhardt, C.: *Cartas Anuas...* op. cit., p. 150. Carbonell de Masy, R.: *Estrategias...* op. cit., p. 410.

misiones. Los estudiosos, que parecían como ciegos o quizás encandilados por el postulado de la imitación, no han prestado ninguna atención a todos los ejemplos y evidencias que echaban por tierra sus elucubraciones sobre las posibles influencias europeas en la arquitectura misionera.

Esa singular tipología misionera fue explicada ya en 1747 con gran lucidez por el Padre Cardiel:

*"[...] todos estos edificios se hacen de diverso modo que en Europa: porque primero se hace el tejado, y después las paredes. Clávanse en la tierra grandes troncos de madera, labrados a azuela. Encima de ellos se ponen los tirantes y las soleras; y encima de estas las tijeras, llaves, latas y tejado; y después se ponen los cimientos de piedra."*³¹⁹

El 49º Congreso de Americanistas, celebrado en Quito en 1997, me pareció apropiado para dar a conocer por primera vez mis conclusiones. Ellas fueron recibidas con sorpresa y mucho interés por los historiadores, antropólogos e incluso por los arquitectos. El Padre Bartomeu Melià S. J., especialista en etnohistoria guaraní, apoyó con beneplácito mi propuesta explicando la etimología guaraní del término *og'jekutú* como casa clavada.

Siguieron a esa primera presentación otros trabajos hasta que reuní todas las investigaciones sobre arquitectura misionera en un libro editado por la Facultad de Filosofía y Letras en 1999 titulado: *Templos Jesuítico-Guaraníes. La historia secreta de sus fábricas y ensayos de interpretación de sus ruinas*.³²⁰

En uno de los capítulos finales de ese libro me ocupo del tema de la creatividad de los indígenas ya que de la resolución del mismo depende el destino o rumbo que seguirán todas las búsquedas e hipótesis de nuestras investigaciones en el campo de las manifestaciones plásticas, la escultura y la pintura. Así lo señaló también el Profesor Héctor Schenone en la presentación del libro en las Jornadas del Instituto Payró que entonces él dirigía. Como se trata de uno de los más lúcidos análisis de ese libro y además porque su autor será mencionado con cierta frecuencia en los capítulos de este trabajo, he presentado a través de citas sus principales conceptos, y en forma completa y textual en la segunda edición de 2004 de *Templos Jesuítico-Guaraníes*.

Sobre la aceptación de la tesis del sistema constructivo misionero expuesto en el libro *Templos Jesuítico-Guaraníes* tenemos, entre otros, el autorizado comentario de Alfonso Rodríguez G. de Ceballos de la Real Academia de San Fernando en la publicación del Archivo Español de Arte, que comienza diciendo:

*"Este magnífico libro, que aborda el estudio del siempre apasionante tema de la arquitectura de las misiones jesuíticas entre los indios guaraníes, es fruto de la colaboración entre el profesor Sustersic y las investigadoras Estela Ana Auletta y María Cristina Serventi, conocidos especialistas en dicho asunto."*³²¹

Para terminar este relato debo señalar que ya pasados diez años de su primer enunciado estas ideas fueron admitidas por la mayoría de los expertos nacionales y extranjeros y que hasta el mismo arquitecto que decía que las viviendas indígenas eran copia de las iglesias cambió radicalmente su posición y en 2003 declaró haber llegado a la conclusión de que:

319 Cardiel, J.: "Carta y Relación..." op. cit., pp. 154-155.

320 Sustersic, B. D.: *Templos...* op. cit.

321 Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso: *Publicación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas*. AEA. LXXIX, enero-marzo, 101-106. Madrid, 2006, p. 104.

“La construcción tradicional guaraní, la oga guazú, no influenció solamente a la vivienda misional sino también al esquema de iglesia desarrollado en los pueblos.”³²²

7. 2.- ¿Es posible una Historia del Arte científica sin firmas ni fechas?

Las conclusiones del campo de la arquitectura, como lo expresara el Prof. Schenone en su presentación del libro *Templos Jesuítico-Guaraníes*, eran aplicables a todos los campos de la cultura de las naciones americanas, especialmente a la escultura. Demostrarlo fue el objetivo siguiente.

El arte de la imaginería jesuítica-guaraní siempre pareció un conjunto homogéneo, identificable e inconfundible como tal, pero inaccesible como un libro cerrado para el investigador que pretendía penetrar en su intimidad. Ninguna herramienta metodológica, por precisa que fuera logró hacer mella en ese bloque impenetrable. Se conocen muchos nombres de artistas en los catálogos jesuíticos sin ninguna obra asignable a ninguno de ellos. Además, de todas las estatuas que se encuentran en los museos e iglesias, ninguna lleva fecha ni firma para poder atribuirla a alguno de esos escultores mencionados. Todas las búsquedas de una fisura, por mínima que fuera para permitir penetrar en la interioridad hermética de ese bloque resultaban inútiles. La cuidadosa inspección de todas las imágenes no arrojó ningún resultado, ni la mínima señal de firmas y fechas.

Parecía tener razón José León Pagano cuando decía que no era posible reconocer ninguna evolución en esos avances y retrocesos sin orden alguno.³²³ El mismo Profesor Héctor Schenone, uno de los mejores conocedores del arte hispanoamericano, asignaba al siglo XVIII todas las imágenes misioneras mientras afirmaba, no sin razón, que “es imposible por ahora, y lo será por mucho tiempo más, determinar una cronología correcta”.³²⁴

El Profesor Adolfo Luis Ribera, sin duda uno de los mejores conocedores del arte rioplatense, no quería ni escuchar mis repetidas propuestas para investigar y escribir una Historia del Arte de las misiones, sin obras de procedencia documentada, sin fechas y sin autorías. Un investigador responsable, decía, debe, por lo menos, saber guardar silencio cuando no puede fundar científicamente sus propuestas.

Josefina Plá, la escritora y crítica de arte paraguaya, con cierta audacia femenina había escrito un primer ensayo: *El barroco hispano-guaraní*, que de algún modo logró obviar las exigencias de rigor documental de toda Historia del Arte en el sentido tradicional. He leído dicho ensayo con avidez y logré poco antes de su fallecimiento entrevistarme con su autora y comentar con ella esa obra, para expresarle mi admiración por su creatividad que había logrado tender puentes heurísticos sobre tan profundos abismos documentales. Pero ningún investigador tuvo la audacia de seguir su ejemplo para continuar su obra, recién comenzada, en este tema tan atractivo e intrigante pero a la postre tan frustrante.

El investigador canadiense Gauvin Alexander Bailey, ya mencionado anteriormente aunque insuficientemente conocido en nuestro medio, después de analizar toda la bibliografía acerca del tema en un viaje de estudios por todos los museos y ruinas de las misiones llevó a cabo el siguiente estado de la cuestión:

“En el arte de las reducciones Guaraníes no se conoce casi ninguna fecha ni proveniencia, siendo las referencias de archivo escasas y confusas. Muchos estu-

322 Levinton, N., en: Carbonell, Rafael, S. J.; Blumers, Teresa; Levinton, Norberto: *La Reducción Jesuítica de Santos Cosme y Damián. Su Historia, su economía y su arquitectura (1633 - 1797)*. Nürnberg-Asunción: Fundación Paraquaria, Missions Prokur S. J., 2003, p. 247.

323 Pagano, José León: *El Arte de los Argentinos*. Buenos Aires: Edición del Autor, 1937. 3 Tomos.

324 Schenone, Héctor: “Imaginería”, en: *Historia General del Arte...* op. cit., t. I, p. 325.

diosos datan a las pinturas y a las esculturas sobrevivientes según el principio de que las piezas más toscas o menos semejantes a las europeas serían las primeras y que aquellas que mejor se ajustan a los cánones occidentales serían las más tardías. Algunos sostienen que las imágenes más correctas serían obra de los jesuitas, siendo las más 'primitivas' producto de talleres guaraníes. [...] Otros, finalmente, proponen que no hubo ninguna clase de evolución estilística y, los curadores, para estar seguros, le asignan el siglo XVIII a la mayoría de las imágenes [...].

Sólo un estudioso, Sustersic, ha intentado una cronología general más científica, que relaciona la investigación de archivo con el análisis estilístico. También fue él quien introdujo el principio evolucionista de 'cabezas de serie', o de modelos singulares que se ramifican a la manera de un árbol familiar.”³²⁵

Pocos como él se han dado cuenta de que la variada y abundante bibliografía que se ha escrito y se sigue escribiendo sobre el tema tiene un común denominador: la falta de criterio y método científico de sus construcciones y afirmaciones. Llegar a esa cronología “más científica”, como destaca Bailey, ha sido tarea constante, si se quiere obsesiva, que me ha insumido cerca de veinte años. Aplicarla, fundamentarla y desarrollarla implicó otra década más, sin que esa tarea se pueda dar por terminada, ya que cada día aparecen nuevas imágenes que deben ser ubicadas en el sistema, poniéndolo a prueba o consolidándolo de un modo nuevo. La historia de esas búsquedas está íntimamente unida a la de mi vida durante esas tres décadas. Conocer la parte de esa historia que se relaciona con dichas investigaciones contribuirá seguramente a facilitar la comprensión de sus resultados y la estructura íntima de la Historia del Arte que proponemos.

Esa historia comienza en 1980 cuando, como ayudante, acompañé al Profesor Ribera, junto con la Profesora Susana Fabrici, en el primer dictado de su entonces recién creada cátedra de Arte Argentino I en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Un viaje realizado con todos los alumnos del curso por las ruinas de las misiones y los museos de Paraguay, Argentina y Brasil me permitió apreciar la extraordinaria riqueza de este tema, así como las dificultades de su investigación.

Durante toda esa década (1980-1990) llevé a cabo una minuciosa revisión de toda la bibliografía publicada hasta entonces. En especial, los capítulos dedicados al arte en las obras del Padre Guillermo Furlong me permitieron centrar todas las esperanzas y esfuerzos en una imagen: el *San Borja arrodillado adorando la Eucaristía* de la ciudad actual de Sao Borja, en Brasil, antiguo pueblo misionero que sigue conservando el mismo nombre.

Tanto la visita a esa localidad con el Profesor Ribera en 1980 como la realizada diez años más tarde con el Profesor Schenone me permitieron constatar el desconcierto ante dicha imagen, por parte de los dos mejores conocedores de la imaginería americana y española de los siglos XVII y XVIII. Si quería saber algo más debía averiguarlo por mis propios medios.

Me propuse entonces revisar toda la documentación de los archivos y estudiar esa imagen comparándola con las demás de los museos misioneros. Los descubrimientos se sucedieron uno tras otro, como las teselas de un mosaico o las piezas de un rompecabezas. El panorama general que hoy se vislumbra completo ofrece un espectáculo que nadie podía imaginar. Para darlo a conocer he seguido dos caminos o métodos. El primero fue una visión tradicional, si se quiere clásica, de Historia del Arte, desarrollada en los capítulos de la Primera Parte, sobre una evolución sistemática-cronológica de toda la historia del arte de las misiones jesuíticas gua-

³²⁵ Bailey, G.: *Art on the Jesuits Missions...* op. cit., p. 174. En el estado de la cuestión afirma: “Only one scholar, Sustersic, has attempted a more scientific general chronology that links archival research with stylistic analysis. He also introduced the evolutionary principle of ‘cabeza de series’ or single models that spawned copies in the manner of a family tree.”

raníes. Esta Segunda Parte de las crónicas autobiográficas de las pesquisas pone en evidencia las razones y las vías por las que se llegó a las conclusiones y ordenamientos de los capítulos anteriores. En el plan original pensé en un inventario de todos los museos misioneros el que sería muy útil para los estudiosos como para los visitantes interesados en conocer y revivir esta extraordinaria experiencia cultural e histórica. En una edición posterior espero llevar a cabo este propósito, cuya realización postergaría considerablemente esta primera edición.

7. 3.- El hallazgo de una imagen misionera con fecha y atribución documentadas

El Padre Guillermo Furlong cita en varias ocasiones un escrito del jesuita expulsado Jaime Oliver, la *Breve noticia de la numerosa y florida cristiandad guaraní*. Una de esas citas contiene un texto valiosísimo sobre la iglesia del pueblo de San Borja, su retablo y la imagen principal de su patrono *San Francisco de Borja*.

“La iglesia de San Borja pudiera parecer en cualquier parte, si estuviera acabada de adornar. La media naranja es bella; las columnas, pedestales, capiteles del cuerpo de la iglesia pueden lucir en cualquier ciudad. Es obra de Brasanelli, como el retablo mayor, muy airoso, ochavado, bella talla y bien dorado. La imagen de San Borja estaba como si el santo estuviera elevado, desmayado ante el Santísimo, todo lleno de nubes y serafines; en lo restante estaban las estatuas de nuestros santos bien repartidas.”³²⁶

La mayor duda residía en saber si la imagen de la que habla ese texto era un cuadro o una escultura, y de confirmarse esta última posibilidad se trataba de conocer si la talla que hoy se venera en la ciudad de San Borja es la misma a la que se refería Jaime Oliver. Dado que el Padre Furlong, al transcribir los textos antiguos a la grafía moderna solía introducir arreglos, lo primero que se imponía, para aclarar esas dudas, era conocer el texto original. No fue tarea fácil localizar ese documento citado por el historiador jesuita. Sus referencias lo ubicaban en el archivo de Loyola, Guipuzcoa, España. Nuestra colaboradora Cristina Serventi, que estaba completando su tesis doctoral, intentó sin resultados localizarlo en ese Archivo. Parece que durante la Guerra Civil muchos documentos allí guardados fueron trasladados al ARSI (Archivo Romano de la Sociedad de Jesús). Pero las averiguaciones hechas en los índices y catálogos de ese repositorio en Roma tampoco arrojaron ningún dato ni pista sobre un escrito del Padre Jaime Oliver. Las averiguaciones en torno al archivo del fallecido Padre Furlong fueron decepcionantes pues la mayoría de los documentos se habían dispersado. Cuando ya parecía que esa búsqueda debía ser abandonada un hecho totalmente fortuito trajo la solución buscada durante varios años.

Hallándome en la tarea del relevamiento fotográfico de las obras y *collages* del pintor Liber Fridman, en agradecimiento por mi difícil tarea, ese artista y viajero, de tanto en tanto, me hacía el obsequio de valiosas fotografías y otros objetos de sus viajes realizados alrededor del año 1941 por las misiones. Fue así que recibí de él una valiosa acuarela proveniente de Trinidad que los descendientes de los guaraníes misioneros guardaban con veneración pues representaba la imagen patrona del pueblo, la Santísima Trinidad. Pero lo más valioso para mí en esos momentos fue un manuscrito en papel amarillento y en letra de imprenta de la tan buscada relación del Padre Jaime Oliver. Al salir de la casa y en la débil luz de la vitrina de un comercio vecino pude leer su título como lo menciona el Padre Furlong. Acto seguido constaté que el autor no decía *“la imagen de San Borja estaba”* sino *“San Borja está”* lo cual

³²⁶ Furlong, G.: *Misiones...* op. cit., p. 533.

implicaba una notable diferencia. Esta versión casi descartaba la pintura de una imagen afirmando una figura independiente del Santo como para utilizar el verbo estar a secas.

El texto original contiene otras diferencias además de la mencionada:

“La Iglesia del Pueblo de Sⁿ Borja pudiera parecer en cualquiera parte si estuviera acabada de adornar. La media naranja es bella: las columnas, pedestales, chapiteles del cuerpo de la Yglesia pueden lucir. Es obra de Brasanelli, como el retablo mayor, que es grande, mui airoso, ochavado, bella talla y bien dorado. San Borja está como elevado y desmayado ante el Sacran^{to} todo lleno de nuves, y Seraphines: en lo restante las estatuas de nuestros santos bien repartidas.”³²⁷

Entre los numerosos cambios en el texto citado de Jaime Oliver, el Padre Furlong trasladó al tiempo pasado la descripción del retablo desaparecido junto con el templo y las casas de los indios que lucían en todo su esplendor en la época en que fue escrito el texto original. Aunque antiguo, ese manuscrito no tenía la grafía del siglo XVIII por lo que consulté con el Padre Rafael Carbonell de Masy y también con el Padre Martín Morales. Ambos reconocieron que se trataba de documentos mandados a copiar por el Padre Pablo Hernández S. I. a fines del siglo XIX y que integraban la colección de documentos jesuíticos del Colegio Máximo de San Miguel, provincia de Buenos Aires. De que el documento era una copia fiel y revisada, lo atestiguaban algunas correcciones hechas por un revisor, sin duda el mismo Padre Hernández, que en una ocasión se refiere a una distracción del copista. Surgía la pregunta sobre la existencia e identidad del original y su ubicación actual. Ella tuvo su respuesta algún tiempo después. Con el conocimiento del texto y su título, logrado por la memorización de la copia del Padre Hernández, he podido reconocer ese original en el ARSI a pesar de que, inexplicablemente, carecía de dicho título y no figuraba, por lo tanto, en ninguna catalogación del Archivo.

Los estudios de la grafía, llevados a cabo por la Licenciada Estela Auletta, reconocieron que no era de mano del Padre Oliver, a pesar de que coincidía en el número y tamaño de los folios anotados en la copia del Padre Hernández que faltaba, según ella constató, en el Archivo de la Provincia Argentina de Compañía de Jesús que ella y Cristina Serventi inventariaron. ¿Cómo fue posible que en el ARSI ese escrito no fuera catalogado correctamente? La causa se debió a que no llevaba título alguno. Pero que se trataba del original que el Padre Hernández hizo copiar, además de su foliado anotado en los márgenes de la copia, lo afirmaba también la descripción que figura antes del texto mismo de un mapa de un pueblo misionero, que se hallaba entonces en el paquete y que sigue allí, en el ARSI, catalogado ahora como Paraquaria 23.

La Profesora Auletta, cuya colaboración en las búsquedas de archivo fue muy valiosa para el libro *Templos Jesuítico-Guaraníes*, decidió encargarse del estudio del manuscrito del Padre Oliver. Su especialización en los demás documentos de archivo prometía resolver los interrogantes relativos a este tema. Ya en 1997, en el Congreso de Americanistas presentó su primer trabajo sobre el mismo, el cual permitió a los jesuitas catalogar correctamente el manuscrito del Padre Oliver en el ARSI y facilitar así su acceso a los investigadores. Con el tiempo, Estela Auletta eligió este tema para su tesis doctoral, actualmente radicada en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. La beca que le otorgó la Compañía de Jesús en 2001 le permitió profundizar sus estudios de dicho manuscrito guardado en el ARSI, y que gracias a la copia del Padre Hernández y nuestras investigaciones, hoy está bien catalogado y es de fácil acceso a los investigadores.

³²⁷ Oliver, J.: *Breve noticia...* op. cit., f. 7v. Ver: Auletta, E.: “El P. Jaime Oliver...” op. cit.

Aclarado el tema del manuscrito del Padre Oliver faltaba comprobar si la imagen que se venera actualmente en la ciudad de San Borja corresponde a la descrita en el mismo. Sólo el Santo coincide con el relato del texto, porque el entorno de nubes y querubines había desaparecido. Las huellas del serruchado en los pliegues inferiores del alba podrían explicar la separación de las voluminosas nubes pues si hubiera tenido una simple peana, de la que carecía, no habría porqué serrucharla. Alguno de los viajeros que visitaron San Borja en los siglos posteriores a la expulsión de los jesuitas quizás nos proporcionaría algún indicio para aclarar la cuestión del serruchado.

El primer testificante que mencionó la imagen de *San Francisco de Borja*, después de Jaime Oliver, fue Diego de Alvear, miembro de la comisión demarcadora de límites.

*"El Templo de San Francisco de Borja, aunque no está bien conservado, es por su capacidad y buenas proporciones, el mejor de los treinta pueblos. La fábrica es de tres naves, sobre pilares de columnas dobles, su cúpula muy desahogada y de mucha elevación y un gran pórtico de arcos muy vistosos. El retablo principal es una concha de gusto mosaico (salomónico), pocas molduras y abultadas, que llena todo el testero con agradable sencillez y majestad; y finalmente la imagen del santo no desdice a la hermosura de toda la obra; siendo más que todo de admirar sea puro trabajo de los indios, dirigido por los misioneros. En el día no se puede emprender en Misiones esta clase de edificios ni remediar el que se quebrare [...] tanto han caído las artes desde la expulsión de los jesuitas."*³²⁸

Casi un siglo después otro viajero dejó un testimonio de su visita a la localidad, llevada a cabo en varias ocasiones entre 1855 y 1870? Narra cómo vio la imagen ubicada en un pequeño nicho, para lo cual debió ser separada de sus nubes originales. Se trata de Hemeiterio José Velloso da Silveira, un hombre cuya cultura e intereses intelectuales fueron una excepción en la barbarie general que dominó en la región durante esa época.

*"En la capilla mayor existe, en un pequeño altar del tiempo de los jesuitas, una imagen del patrono, el preconizado Duque de Gandía. [...] Mas extraño es, sin duda, el hecho de que uno de los párrocos de San Borja mandó aserrar a la altura de las rodillas para abajo la imagen del patrono, a fin de adaptarla al pequeño altar de la capilla donde estuvo muchos años."*³²⁹

El testimonio mencionado parece resolver la cuestión de la autenticidad de la actual imagen de San Borja. Sin embargo, para muchos investigadores fue el motivo de confusión ya que ellos buscaban una figura seccionada a partir de las rodillas.³³⁰ De no tener en cuenta las nubes que originalmente tenía y que fueron aserradas como se constata levantando la imagen y por la ausencia de su peana, la expresión de Velloso da Silveira y después la de Trevisan podrían entenderse como una amputación de las piernas. A consecuencia de esa interpretación errónea, la imagen que existe actualmente de San Borja arrodillado fue puesta en duda como la original de Brasanelli por aquellos investigadores, ya que no tenía las piernas serruchadas como ellos entendían que debería tenerlas.

328 **Alvear, Diego de:** *Relación geográfica e histórica del territorio de las Misiones*. Colección Pedro de Angelis [1836]. Buenos Aires: Plus Ultra, 1970, t. V, pp. 670 y 671.

329 **Velloso da Silveira, H. J.:** *As Missões Orientais...* op. cit., p. 246.

330 Aunque Armindo Trevisan reconoce la autoría de Brasanelli, en su descripción leemos: *"Da autoria do Irmão José Brasanelli, o escultor mais famoso dos Sete Povos. É uma estátua lavrada em cedro, de aproximadamente dois metros de altura, cujas pernas foram serradas à altura dos joelhos."* **Trevisan, A.:** *A escultura...* op. cit., p. 55.

Resuelto ese difícil dilema podemos considerar el siguiente testimonio del mismo Padre Pablo Hernández como referido a la auténtica imagen salida de las gubias del Hermano Brasanelli:

*"Hoy no queda de lo antiguo sino la memoria de estar la iglesia edificada en el solar de la primitiva; y alguna que otra estatua, en especial en el altar mayor, y es una la de San Francisco Borja de gran talla, arrodillado en actitud de adorar la Eucaristía y de muy buena escultura; fáltale la Custodia que indudablemente hubo de tener."*³³¹

Para conocer la ambientación original del *San Borja* entre nubes y querubines tenemos, además de la valiosísima descripción de Jaime Oliver, también un testimonio pictórico generalmente desconocido. Se trata de un cuadro de la época guardado en el museo de la estancia jesuítica de Jesús María, provincia de Córdoba, Argentina, **fig. 118**. La identidad iconográfica del *San Borja* fue cambiada por la de un *San Ignacio*, y en lugar de la Eucaristía el Santo contempla un IHS que esparce su luz de entre las nubes. A pesar de estos y otros cambios como la mano en el pecho, algunos detalles como los pliegues de la túnica muestran a las claras una transposición, no siempre hábil, de una imagen tridimensional a otra en las dos dimensiones de la tela. Por esta pintura de Jesús María y por la escultura de madera, aunque muy sobrepintada, podemos investigar y conocer el nuevo estilo que trajo a las misiones el Hermano Brasanelli, **fig. 117**.

7. 4.- El "*San Borja arrodillado*": gramática y vocabulario del nuevo lenguaje barroco

A diferencia de todas las estatuas esculpidas en las misiones, ubicadas en nichos y dirigidas al frente, al fiel orante, el *San Borja* de Brasanelli, ubicado en un escenario de nubes y querubines, no se dirige al frente sino a la derecha, hacia la Eucaristía. El orante, transformado ahora en espectador, admira ese escenario cuidadosamente dispuesto con el máximo realismo, en todos sus detalles. El modelo de esta escenificación fue sin duda la obra de Bernini del *Éxtasis* o *Transverberación de Santa Teresa* en la Capilla Cornaro de Roma.

Pocas veces repitió Brasanelli esta compleja organización, quizás solamente en *La Anunciación* de Santa Rosa, donde las pinturas en la pared deben considerarse parte de la escenificación de las imágenes, **figs. 158, 185 y 186**, o en *La Anunciación* de la que hablan los inventarios de la iglesia quemada de San Ignacio Miní.³³²

La imagen de San Borja, así como la mayoría de las estatuas de Brasanelli, exceptuando algunas de su última época, tienen una orientación espacial definida y enfatizada por gestos y movimientos del cuello y la cabeza, hacia arriba o a los costados, pero nunca al frente como las estatuas guaraníes del siglo XVII.

La segunda característica es la atención por los detalles anatómicos como son las venas y tendones, muy destacados en las manos, así como las arrugas en la frente y otros detalles que individualizan el rostro, cabellos y cabeza del Santo.

La tercera y quizás la característica más importante para la identificación de otras obras suyas es el plegado de los paños. Ese sistema de pliegues acartonados, filosos, que producen fuertes sombras en el contorno de la figura, vista generalmente en la oscilante luz de las velas, reemplazó los pliegues simétricos, en general paralelos y poco profundos del estilo anterior de las estatuas *horcones* guaraníes. El modo de plegar los paños, salvo

³³¹ Hernández, P.: *Organización...* op. cit., t. II, p. 278.

³³² Testimonio de las diligencias actuadas en el Pueblo de San Ignacio Miní de Indios Guaraníes sobre el extrañamiento de los Regulares de la Compañía. Inventario 1768. AGN. Sala IX, 26-6-3.

contadas excepciones, no proviene como podría suponerse de Bernini, sino del estilo de los tallistas de la madera lombardos de esa época.

Brasanelli, aislado del contexto de la escultura europea, desarrolló su herencia lombarda en un medio de recepción totalmente diferente al de su patria. Los receptores guaraníes no podían establecer ni vislumbrar ningún correlato de su arte con la realidad de los pliegues de los paños. La nación guaraní, que se caracterizó por la desnudez, sólo podía ver en esas gruesas túnicas y pesados mantos de pliegues caprichosos, una magia *chamánica* de un poder sobrenatural. Así se explica que el escultor lombardo se olvidara cada vez más de la realidad y que su plegado de paños adoptara formas puramente ornamentales y progresivamente abstractas y geométricas a las que es imposible hallar algún correlato o comparación en la escultura europea de la época y menos en el estudio de la realidad.

La distancia que separa a la *Inmaculada con serpiente y esqueleto* del Museo de Santa María de Fe, **fig. 98**, obra de sus primeros años americanos, del *San Miguel*, **fig. 166**, o de la *Santa Bárbara*, **fig. 168**, del mismo museo, provenientes de los postreros años, marca dos extremos en cuyo medio podríamos ubicar *La Anunciación* de Santa Rosa, **fig. 158**, o el *Niño Jesús Alcalde* de San Ignacio Guazú, **fig. 156**, o el del pueblo de Jesús, **fig. 157**.³³³ También los caprichos barrocos del *Ángel*, con hombro descubierto, del Museo de Julio Castilhos, **fig. 119**, o la *Inmaculada Asunta*, **fig. 124**, con gran serpiente, ángeles y guirnalda de flores, del Museo de San Miguel se inscriben en esa serie que intenta sintonizar con el receptor guaraní, al mismo tiempo que contagiar el fervor de la modernidad barroca a los escultores guaraníes de los “siete pueblos”, sus discípulos. Mientras éstos reinterpretaban a su modo los curiosos y mágicos pliegues de sus modelos, fue Brasanelli el que moderó su gestualidad espacial barroca para dirigir al frente, hacia el espectador, sus últimas imágenes del Museo de Santa María de Fe como el *San José con el Niño*, **fig. 170**, o la *Virgen de la Candelaria*, **fig. 172**, las cuales se reconocen de mano europea aunque nunca pudieron salir de un taller europeo. Esas tallas que hoy impresionan por su monumentalidad y contenida gestualidad, en su conjunto logran una extraña estética que no se orienta ya hacia el ideal barroco sino, hacia un nuevo clasicismo cuya inesperada aparición en tierras misioneras desconcierta a los críticos de arte. Si bien ellas no serían aceptadas en la Europa de su tiempo, ni por los entendidos ni por el público que las contemplaría en los altares, en la actualidad, sobre todo la *Virgen de la Candelaria*, impresiona con su “ática belleza” en un rincón de América donde menos se esperaría su aparición.³³⁴ Pero ese clasicismo no proviene de los griegos sino de la síntesis del estilo barroco con el arte monumental, sobrio y estilizado de las esculturas guaraníes del siglo XVII.

7. 5.- Las obras de Brasanelli: fundamento de la periodización del Arte de las Misiones

Antes de referirnos al estilo de Brasanelli son necesarias algunas consideraciones sobre el tema de los estilos. Ellos son las categorías más elementales y a la vez las más complejas de cuantas utiliza el historiador de arte en sus análisis. Surgieron en el contexto del arte europeo como intentos de clasificar las obras según constantes de época y de lugar. Cada estilo incluye variedad de tendencias que no se subordinan siempre a los límites en que se las pretende ordenar. Pero cuando alguno de esos estilos, en este caso el barroco, siguiendo los pasos de los viajeros y conquistadores, se extendió por un imperio donde “nunca se ponía

333 Existen algunas diferencias entre ambos que exigirían mayores investigaciones para establecer su paternidad a Brasanelli, de la que no hay dudas en el caso de San Ignacio Guazú; el de Jesús podría provenir de Acasio Negele.

334 “Estáticas imágenes al modo de las románicas, ángeles de barroco dinamismo, Vírgenes de ática belleza, Cristos de sobrecogedor patetismo, ejemplifican la vasta gama del lenguaje plástico de un pueblo que alcanzó en el siglo XVIII el cenit de su gloria artística.” **Ribera, Adolfo Luis**: “Las artes en las misiones guaraníes de la Compañía de Jesús”, en: *El Arte de las Misiones Jesuíticas*. Buenos Aires: Museo de Arte Hispánicoamericano Isaac Fernández Blanco, 1985, p. 50.

el sol” y trasladó al arte de sus pueblos los módulos estilísticos consagrados, la situación se tornó cada vez más caótica: el pluralismo y la polisemia resultantes ponen en crisis, no sólo la aplicación de la metodología, sino también las bases conceptuales mismas de la pretendida universalidad de las categorías estilísticas europeas.

El caso del “barroco latinoamericano” es ejemplificador. Es sabido que dicho capítulo del arte universal se compone a su vez de ciclos tan heterogéneos como el barroco mexicano, el quiteño o el del altiplano andino, e incluso el estilo cambiante, también llamado barroco, de las misiones guaraníes. “Quienes creen que hay ‘un’ solo barroco latinoamericano y no una multitud de ellos” parten de un presupuesto totalmente erróneo para el análisis de esa compleja realidad.³³⁵

Mientras los diversos barrocos latinoamericanos exigen enfoques metodológicos especiales, el “barroco guaraní-jesuítico” pone a prueba la misma validez semántica del término, a no ser que con él se quieran significar las producciones de los siglos XVII y XVIII, tengan o no relación con las obras del período coetáneo europeo del mismo nombre.

La expansión del barroco europeo en el mundo dio lugar a complejos fenómenos de transculturación. Uno de los casos más típicos y mejor estudiados es el de la escuela de pintura cuzqueña. Ella puede ser considerada como el ejemplo más representativo de esos procesos. Sin embargo, si la comparamos con la guaraní-jesuítica las diferencias son muy evidentes. La escuela cuzqueña partió de la lección fundadora de artistas como el jesuita Hno. Bitti y Medoro, y a partir de esos comienzos, y aun en la asimilación del barroco, mostró un desarrollo más o menos uniforme. En las misiones jesuíticas ese desarrollo experimentó cambios periódicos por la llegada de maestros con nuevos enfoques estilísticos.

Era también diferente el sistema de producción y la relación con los comitentes, pues mientras el artista misionero tenía asegurada la subsistencia en un régimen de organización comunitaria, el pintor cuzqueño debía competir y apelar con frecuencia a una producción seriada, uniformada y de menores costos.

Por último, la relación de los guaraníes con la sociedad europea no era la de una nación vencida, como en el caso del imperio incaico, el azteca y los demás pueblos americanos que integraban un imperio colonial. Si las misiones jesuíticas integraban ese imperio desde el punto de vista jurídico y político, de igual modo que las demás provincias, los guaraníes no tuvieron real conciencia de ello hasta que no fueron vencidos en 1756 por las tropas españolas en Caibaté.³³⁶

Estos motivos, entre otros, que sería extenso enumerar, hacen del Arte Guaraní-Jesuítico un caso muy especial donde coexisten, al lado de obras con claros componentes barrocos, algunas en que esos mismos elementos aparecen utilizados en forma “no barroca” y aun “antibarroca”, y finalmente otras que muestran una nueva síntesis de características notables. La diversidad de las obras de los museos dedicados al arte misionero ejemplifica dicha afirmación. Los más importantes entre ellos son los que se organizaron en las mismas antiguas reducciones: el de San Miguel (Brasil), el de Santa María de Fe, el de Santiago, el de San Ignacio Guazú y el de Santa Rosa (Paraguay), además de las Estancias Jesuíticas de Córdoba (Argentina).

Dicha diversidad no admite interpretación ni clasificaciones apriorísticas pues las obras, además de su impactante originalidad, no poseen datos ni de autoría, ni de procedencia, ni del tiempo aproximado de su origen.

335 Refiriéndose al altar mayor de la iglesia de la Compañía de Quito escribe Damián Bayón: “[...] el conjunto adolece aún de cierto estatismo: las salomónicas se superponen unas a otras cuanto más como simples ‘barrenos’ para lograr un efecto de verticalidad. No existe allí, por ejemplo, el desenfundado movimiento del retablo de los Reyes, en la Catedral de México, con sus estípites e infinitos entrantes y salientes cobijados por el gran nicho curvo en el que se despliegan. Son dos mentalidades las que se afrontan y se oponen en estos dos casos -el mexicano y el ecuatoriano-, como para desmentir una vez más a quienes creen que hay ‘un’ solo barroco latinoamericano y no una multitud de ellos.” Bayón, Damián; Murillo, Marx: *Historia del Arte colonial Sudamericano*. Barcelona: Polígrafa, 1989, p. 216.

336 Este último aspecto es muy importante y los guaraníes tenían lúcida conciencia del mismo como lo prueba la carta del Cabildo de San Luis al Gobernador Bucarelli, de 28 de Febrero de 1768: “[...] Además, tenemos que decirte que nosotros no somos en modo alguno esclavos, ni lo fueron nuestros antepasados; ni es de nuestro gusto el modo de vivir parecido al de los españoles, que miran cada uno solamente por sí, sin ayudarse ni favorecerse unos a otros.” Hernández, P.: *Organización...* op. cit., t. II, p. 693.

Como criterio de datación, el único posible es el análisis estilístico. Pero siendo este criterio cuestionado aun en el arte europeo, su aplicación es todavía más difícil en el contexto de las diferentes y poco estudiadas culturas americanas.

Únicamente acompañado y cotejado con la información de los documentos de archivo fue que este análisis estilístico pudo resolver los principales problemas de autoría y datación que parecían no tener respuesta. Para ello fue fundamental superar el concepto de estilo como una categoría histórica exclusivamente europea.

La renuncia a las categorías de los estilos europeos no significa, como a veces se ha creído, que en el caso americano las metodologías de historia del arte fracasen y que debamos acudir a otras ciencias en busca de respuestas. ¡Que no podamos identificar los módulos estilísticos propios de esa escuela pictórica y escultórica no quiere decir que ellos no existan! El hecho de que por tanto tiempo no se haya establecido una cronología de las corrientes artísticas locales que se alternaron en la evolución de los talleres de los pueblos misioneros, se debe atribuir a la dispersión y desorientación de los estudios, unidas a un europeocentrismo irrenunciable de los investigadores.³³⁷

Para organizar una primera clasificación de todas las obras, que sea el punto de partida para distinguir una secuencia de estilos, es indispensable también un mínimo apoyo documental. Esa referencia básica, como una piedra angular, es la documentación que atribuye al Hno. Brasanelli la imagen de San Francisco de Borja conservada actualmente en la iglesia parroquial de la ciudad brasileña de San Borja.

A partir de la identificación de esa imagen es posible reconocer una serie de tallas pertenecientes al mismo autor. Son cerca de veinte esculturas sobresalientes. Ese grupo marca como un hito o una línea divisoria en la evolución de los estilos misioneros. La mayor parte de las obras de los museos participa de un modo u otro del carácter barroco de Brasanelli. Un pequeño grupo, de aspecto más arcaico, lo ignora totalmente. Como la labor artística y la enseñanza del coadjutor milanés se ubican en los últimos años del siglo XVII y las tres primeras décadas del XVIII, es razonable pensar que las obras que participan, aunque sea mínimamente, del carácter barroco italiano corresponden al siglo XVIII. Por igual motivo corresponden al siglo XVII las que carecen totalmente del mismo estilo y aparentan ser anteriores. Finalmente, nuestros estudios determinaron otras obras, como las de la fachada de Concepción, que aparecieron en el siglo XVIII y que tienen el carácter de las *estatuas horcones con pliegues aplanados* de la tradición del siglo XVII, a pesar de que surgieron durante la presencia de Brasanelli en las misiones o después de su muerte. Un estudio más detenido de cada uno de esos grupos permitirá ajustar las fechas y las pruebas documentales, en todos los casos posibles.³³⁸

Podemos concluir que las casi cuatro décadas de labor de Brasanelli marcan un período de importantes aportes y reformas, tanto en la escultura como en la arquitectura y, aunque no poseemos muchos testimonios, podemos suponer que también en la pintura.

A partir de la identificación de la etapa de la labor misionera de Brasanelli se nos abre la gran posibilidad de una periodización de la escultura misionera cuya piedra fundamental es el *San Francisco de Borja adorando la Eucaristía*, que el Hermano lombardo talló y compuso siguiendo los ejemplos de Gian Lorenzo Bernini, que impactaron a Europa y revolucionaron su tiempo.

337 Estas afirmaciones las he escrito alrededor de 1995. En la actualidad, 2010, la situación no ha cambiado a pesar de que han aparecido varias obras sobre el tema del arte misionero.

338 Sustersic, B. D.: "El friso de los ángeles músicos..." op. cit.

Sustersic, B. D.: "José Brasanelli: escultor, pintor y arquitecto..." op. cit.

Auletta, E.; Saavedra, M. I.; Serventi, M. C.: "El retablo..." op. cit.

LA BÚSQUEDA DE LAS FUENTES DEL ARTE DE BRASANELLI

8. 1.- Tras las huellas de Brasanelli en las misiones de Paraguay, Argentina y Brasil

La construcción de las iglesias misioneras, que exigía una larga permanencia de Brasanelli en un pueblo determinado, nos permite seguir la trayectoria de sus documentadas estadías en los pueblos de los ríos Paraná y Uruguay.

Equipados con el triple instrumento metodológico de la organización espacial, del tratamiento anatómico realista de los rostros y manos, y del plegado de paños ornamental y geométrico de un barroquismo personal, podemos emprender el rastreo de todas las imágenes para identificar las de Brasanelli. Encontramos así un vasto repertorio que responde a las tres condiciones señaladas pero que no siempre evidencian la mano hábil de nuestro escultor.

De entre todas las imágenes reconoceremos tres grupos: unas pocas correspondientes a su mano, otras que siguen sus modelos y las demás que muestran simplemente su influencia. De su mano es, sin duda alguna, el *San Luis Gonzaga* del Museo de San Miguel, Brasil, **fig. 121**, (que algunos identifican como *San Estanislao de Kostka*). Quizás también, con colaboración de ayudantes, el gran *San Lorenzo*, **fig. 122**. En cambio, la *Asunta Inmaculada* de gran escala, **fig. 124**, con diadema de flores y aplastando una gran serpiente, del mismo museo, revela la composición de un modelo suyo, pero no su mano. También sigue un modelo entregado por Brasanelli, el *San Luis Gonzaga*, titular del pueblo de San Luis, Brasil, donde se encuentra actualmente y de donde nunca fue alejado.

En Porto Alegre tenemos tres imágenes suyas, dos de ellas de su mano: el *Cristo Crucificado* de la Iglesia de Bomfin, **fig. 120**, el *Ángel* del Museo Julio de Castilhos, **fig. 119**, y un *San Francisco Javier* que puede ser de su autoría o de un modelo suyo. En San Leopoldo hay un *Arcángel San Miguel* soberbio de su mano y otros de sus colaboradores que siguen modelos suyos hoy perdidos, **fig. 210**.

En el territorio de las misiones argentinas, la única obra que perdura de Brasanelli son los dos *ángeles con banderas* de la fachada de San Ignacio Miní, **fig. 177**, y la portada con las sirenas al patio del colegio, **fig. 179**. Era muy interesante también el relieve del bautismo de Cristo sobre la portada del baptisterio, reconocible en 1980, pero hoy ya totalmente perdido. Los *ángeles* de la fachada responden a las tres características brasanelianas. Ellos no se orientan de frente ni de perfil sino de tres cuartos de perfil. Sus rostros denotan un tratamiento anatómico que recuerda en la nariz respingada y mejillas plenas a los *ángeles* de Bernini. En cuanto a los pliegues de sus túnicas teniendo en cuenta el material, la piedra itaquí (asperón), y su característica de relieves aplanados al muro de la fachada, no se puede esperar el desarrollo de incisiones de profundas sombras como en las imágenes de bulto de madera. Sin embargo, estudiando los relieves que aparecen en las fotografías del Arquitecto Onetto, tomadas antes de su restauración y anastilosis en lo alto de la fachada se reconocen los pliegues típicos, lineales y acartonados, que caracterizan al escultor en sus demás obras. La gran placa de la portada de la iglesia al colegio reviste también interés. Lo más destacado son las dos sirenas cuyos torsos recuerdan la *Noche* de la *Capilla Medicea* de Miguel Ángel, **fig. 179**. La admiración de Brasanelli por Buonarrotti queda también testimoniada por las escaleras de Santa Ana, **fig. 182**, donde vivió el artista varios años y donde murió en 1728.

A estas tallas de San Ignacio Miní agregamos recientemente (2007) por lo menos una cabeza de las tres que quedan de las imágenes de la que fue la fachada de la antigua iglesia de Concepción, edificado por Brasanelli entre los años 1705 y 1715. La que corresponde a la *Verónica*, **figs. 136 y 137**, revela en el perfil de su rostro alguna semejanza con la *Inmaculada con serpiente y esqueleto* de Santa María de Fe, **fig. 98**, también con la *Inmaculada* de San Roque de Corrientes, que suponemos fue la titular de Concepción, **fig. 126**. Si comparamos los perfiles de esta *Verónica* de Concepción (hoy en Luján), con todos los perfiles femeninos de Brasanelli, el parecido es innegable, sobre todo con el *Ángel* del Museo Julio Castillos, la *Santa Bárbara* de Santa María de Fe, e incluso el perfil del *San Miguel* de Brasanelli del mismo museo. La estructura de sus rostros, frente, nariz, boca, mentón y cuello tienen características inconfundiblemente brasanelianas. Incluso varios ángeles de la pintura de la Sra. Esperanza Gil, con *San Francisco rogando a Jesús que detenga la peste*, tienen igual definición personal del mismo artista, **fig. 184**. Como conclusión podemos tener la certeza de que esa cabeza de la *Verónica* fue tallada por el maestro en la etapa de San Ignacio Miní, o antes de sus trabajos de Itapúa. Tampoco se puede descartar que la imagen viajara en un carro hasta el Paraná, para que el maestro le modelara el rostro, y que las demás imágenes fueran talladas después siguiendo la guía de la *Verónica*, en la misma Concepción.

Las posibilidades son muchas, pero que Brasanelli esculpió por sus manos el rostro de la *Verónica* no puede negarse. De las probables fechas nos inclinamos por una cercana a su viaje a Itapúa, alrededor de 1716.

En Paraguay, las primeras obras que he podido reconocer como provenientes de Brasanelli fueron los dos *Niño Jesús Alcalde*: el de San Ignacio Guazú, **fig. 155**, y probablemente el del pueblo de Jesús, **fig. 157**. El primero conserva la policromía y los dorados originales, el segundo cada día pierde más el color y el estuco originales debido a la limpieza periódica con abrasivos (esponja metálica)³³⁹. Pero de las dos imágenes, sólo la de San Ignacio Guazú exhibe los pliegues “caprichosos”, geométricos y acartonados propios de Brasanelli. De guiarnos por ellos deberíamos atribuir la talla del pueblo de Jesús a otra mano, quizás al mismo autor de las tres imágenes de la Pasión, Nicasio Negele. También el tratamiento anatómico realista del rostro, pies y manos de la imagen de San Ignacio Guazú revela la mano personal de Brasanelli. El rostro con mejillas llenas y nariz respingada se relaciona con los *ángeles* de la fachada de San Ignacio Miní y recuerda a los *ángeles* de Bernini. La tercera nota característica de las obras de Brasanelli, la organización espacial multidireccional no se cumple pues ambas imágenes se dirigen al frente, al espectador. Cuando en 1990 estudié esas imágenes tuve la sospecha de que Brasanelli en sus últimos años, influido por la tradición escultórica local, fue adoptando cada vez más la orientación frontal. Dicha suposición pronto fue confirmada al analizar las imágenes de Santa María de Fe: la *Santa Bárbara* y el *San Miguel* tienen los ojos con los párpados bajos, con miradas que no proyectan direcciones específicas, pero el *San José*, **fig. 170**, y la *Virgen de la Candelaria*, **fig. 172**, sobre todo esta última, miran decididamente al frente, al espectador. Los *Niños Jesús Alcalde* son por lo tanto posteriores a las imágenes del retablo de San Ignacio Guazú. Su cierta semejanza con los *ángeles* de San Ignacio Miní no es entonces casual ya que ellos fueron esculpidos alrededor de 1725, pocos años antes de morir el artista. La iconografía del *Niño Jesús Alcalde* no es frecuente ni en Europa ni en América. El modelo proviene de la capilla de San Hermenegildo de Sevilla, que en el siglo XVII era de los jesuitas. La bóveda oval que cubre en su totalidad ese recinto está ornamentada con relieves de santos y diversas alegorías que pudieron haber inspirado las *empresas sacras* de los frisos de la iglesia de la Compañía de Córdoba. Los re-

³³⁹ Cuando descubrí la esponja metálica debajo de su peana, la señora cuidadora me explicó que cuando pintaron la iglesia con pintura sintética, la imagen quedó salpicada de ese color y no había otra forma de limpiarla.

lieves están organizados en espacios separados por meridianos que parten de una figura de Niño Jesús adolescente, con una cruz en la mano izquierda y la derecha bendiciendo, muy semejante a los dos que analizamos. Sin duda Brasanelli tomó nota de esta interesante capilla durante su residencia en Sevilla cuando, junto al Padre Antonio Sepp y cuarenta jesuitas más, debió esperar casi un año y medio su traslado al Río de la Plata. Durante el Congreso sobre el barroco ibero-americano llevado a cabo en esa bella sala, en 2001, tuve ocasión de estudiar y fotografiar esa bóveda. Surgió entonces la evidencia de la complejidad de las fuentes de las obras de Brasanelli y de las dificultades de ordenarlas en forma evolutiva de acuerdo a los criterios actuales. Además, el conocimiento que en los últimos años del siglo pasado tenía del artista no era suficiente para comprender que pudieran salir de sus gubias los dos modelos en pequeña escala, el *San Luis* y el *Estanislao de Kostka*, y menos podía atribuirle la *Inmaculada Asunta con serpiente y esqueleto a sus pies* (todos de Santa María de Fe). Tuve la sospecha de que las imágenes del gran retablo de San Ignacio Guazú, aunque no salieron de su mano, tenían ciertas características estilísticas suyas. El estudio de las obras en madera de los tallistas jesuitas en Italia me revelaría esos y otros secretos. El análisis de cada imagen en particular me fue familiarizando lentamente con su estilo, o mejor, con sus diferentes estilos, su modo de pensar y de asumir la tarea de escultor misionero que le tocó desempeñar. Esa tarea era muy diferente a la de los escultores europeos colegas suyos que tenían que competir entre sí dentro de la misma corriente del arte en boga en ese momento. Brasanelli, en cambio, probaba todo el repertorio traído, el cual no lograba buenas respuestas del público que contemplaba esas obras. Fue así que su lenguaje se fue depurando hasta llegar a ser aceptado como suyo por el pueblo misionero al mismo tiempo que lograba la coherencia estilística necesaria como para permitir al artista expresar su impacto personal ante el mundo que descubría y que él mismo estaba plasmando.

8. 2.- Tras las huellas de Brasanelli en su Italia natal: la búsqueda de sus maestros

Investigar las fuentes artísticas en que se formó Brasanelli me pareció siempre una tarea imposible de llevar a cabo para alguien que, como yo, residía en países tan distantes de Italia como Paraguay y la Argentina. Ese sentimiento de impotencia se acrecentó cuando el Padre Dalmacio Sobrón me contó sus peripecias para ubicar a las orillas del lago Lugano el pueblo natal del arquitecto jesuita Andrea Bianchi. La tesis doctoral del Padre Sobrón exigió muchos años de residencia en Italia, condición *sine qua non* para llevarla a cabo razonablemente bien.³⁴⁰ Esperé una ocasión para visitar el archivo de los jesuitas de Roma donde esperaba hallar documentos y conocer la bibliografía referida a Brasanelli y que podría utilizar para mi trabajo. La ocasión se me presentó en 1996 cuando concurrí al Congreso de Arte en Ámsterdam llevando un trabajo sobre Van Eyck y reservé un mes para investigar a Brasanelli: quince días en Roma y quince en Sevilla. Finalmente me quedé todo el mes en Roma, dejando Sevilla para otra ocasión, la que se presentó en el año 2001 con el III Congreso del Barroco Iberoamericano en esa ciudad, suceso que relataré en el capítulo siguiente.

La primera impresión en el archivo jesuítico fue desalentadora pues no existía ningún trabajo sobre Brasanelli como artista. Una crónica biográfica muy pobre, cuya fuente principal era el Padre Guillermo Furlong, fue todo lo que pude encontrar. Lo que yo pretendía era avanzar más allá de lo investigado por el historiador jesuita mencionado, particularmente porque éste declaraba que los primeros cinco años de estadía de Brasanelli en América no habían dejado ningún rastro documental. No podía basarme en ninguna biografía existente;

340 Sobrón, Dalmacio H.: *Giovanni Andrea Bianchi, un arquitecto italiano en los albores de la arquitectura colonial argentina*. Buenos Aires: Corregidor, 1997.

debía registrar yo mismo todos los catálogos, que seguramente ya habían revisado mis predecesores sobre todo el autor referido, el Padre Furlong. Esta tarea me consumió los treinta días que me quedaban de mi permanencia europea. Los catálogos del ARSI me brindaron dos informes muy importantes sobre el período buscado: Brasanelli estuvo en las doctrinas del Paraguay en 1693 y en 1695. El dato de la segunda fecha agrega “doctrinas del Río Paraná”.³⁴¹ La hipótesis de que estuvo en Santa María de Fe, dirigiendo la talla de los retablos para la Iglesia de la Compañía de Córdoba, tomaba cada vez mayor verosimilitud, porque en ese pueblo había expertos carpinteros y retablistas.³⁴²

En mis investigaciones en Roma conté con la colaboración muy valiosa del Padre Mario Zanardi. Cada tarde pasaba por mi banco para enterarse de la marcha de las búsquedas. A las mañanas me esperaba una nota con todo lo que me sugería que consultase. Fue así que pude saber exactamente los lugares –Milán, Génova y Chieri– donde residió Brasanelli durante su noviciado. Así también conocí las obras de los tallistas jesuitas de madera de la época de Brasanelli y pude hacer lo que ningún investigador europeo podía: juzgar, a partir de mis conocimientos de sus obras americanas, sus vinculaciones e influencias con esa escuela de tallistas lombardos muy importante en la segunda mitad del siglo XVII.

Logré viajar a Milán varias veces gracias al veloz *Pendolino*, observar los *armadi* de la iglesia de Santa Fedele y del Gesù de Génova, los confesionarios de los hermanos Taurino y el Púlpito de Daniele Ferrari, que fue coetáneo de Brasanelli en los primeros años de su noviciado. También pude conocer las puertas de madera esculpidas por los hermanos Taurino para la basílica de San Vitale de Roma. Esos pliegues tan característicos y extraños de las sotanas de *San Ignacio* y de *San Francisco Javier* del retablo de San Ignacio Guazú los podía observar muy semejantes en Italia, cuando mis búsquedas entre la estatuaria de Bernini no arrojaban resultados positivos.

Es cierto que Brasanelli conocía bien a Bernini como pude comprobar en el *San Longinos* (1629-38) de la Basílica del Vaticano, y a Francisco Duquesnoy en su *San Andrés* y su *Santa Susana* (1629-40 y 1629-33). Por una parte utilizaba un plegado destinado a destacar y desplegar el cuerpo, o sea, ordenarlo en ritmos y curvas bien diferenciadas, y por otra (sobre todo en los pesados mantos) revestía, cubría y ocultaba esa anatomía, con extraños arabescos, totalmente abstractos e inventados (al estilo de Longinos). El *contraposto* entre el realismo del cuerpo y la fantasía de los paños enriquece enormemente la composición; la solución clásica de equilibrio de rectas y curvas que transparentan un cuerpo estandarizado fue repetida y hecha fórmula. Donde Brasanelli se acercó más a ella es en el *San Pablo*, fig. 111, el que logró así una expresión de la *gravitas*, bien romana. Tampoco ignoró Brasanelli a Francesco Mochi en *La Anunciación* de Santa Rosa, Paraguay, figs. 158 y 160.

El gran creador del barroco italiano, Bernini, fue como el horizonte de Brasanelli, pero su aprendizaje directo, sus maestros, cuyo bagaje le permitió encarar la ambiciosa tarea de reformar la escultura misionera, fueron los hermanos jesuitas que conformaban una verdadera escuela, que equiparon con muebles, como verdaderos retablos, pulpitos y confesionarios a las iglesias jesuíticas de toda Italia, desde Lombardía a Sicilia. Conocer sus obras y su estilo, con influencias de los tallistas friulanos y del Tirol austríaco, fue fundamental para comprender los cambios de las obras de Brasanelli en las misiones, en sus casi cuatro décadas de labor.

Mi deuda y gratitud con el Padre Zanardi, fallecido poco tiempo después, es invaluable. Además de dirigir todos mis pasos, conectarme telefónicamente con Milán y Génova

341 ARSI, Paraq. 7, Catálogo breve 1692, f. 34 v., y su duplicado f. 36, y además 1693: f. 38 v. Fr. Joseph Brasanelli *Doctrinae Paraquariae*. Paraq. 7, Catálogo Breve 1695, f. 41 v.: Joseph Brasanelli, *Doctrinae Fluminis Paraná*. Ver: Sustersic, B. D.: “El ‘Insigne artífice José Brasanelli’...” op. cit.

342 Contrato de Retablo para Asunción. ANA. Nueva Encuadernación. Volumen 242. Cuenta de la obra de la Catedral. Gutiérrez, R.: *Evolución Urbanística...* op. cit., pp. 201-207.

permitió que en el breve tiempo de un mes lograra lo que me llevaría quizás años de haberme valido exclusivamente de mis medios. Su asombrosa experiencia y conocimiento de los documentos jesuíticos, de la historia de la Compañía y su dominio del latín jesuítico del siglo XVII, me permitieron solucionar los problemas e incógnitas que hasta entonces no creía poder resolver nunca, y menos teniendo en cuenta mi condición de investigador viajero e itinerante, residente en Sudamérica el que tenía, más allá de las dificultades mencionadas, dos ventajas nada despreciables: el dominio de la lengua española y la cercanía a las misiones.

8. 3.- Tras las huellas de Brasanelli en Sevilla y la influencia de los retablos andaluces

Dos motivos indicaban estudiar la imaginería y especialmente los retablos de Sevilla del siglo XVII. El primero fue el reconocimiento por parte de los profesores Schenone y Ribera de elementos sevillanos en los dos retablos más importantes del siglo XVII del Río de la Plata: el mayor de la Iglesia de la Compañía en Córdoba y el otro, el de su capilla doméstica. La opinión de esos expertos fue muy importante por cuanto ambos eran excelentes conocedores del arte barroco español y estudiaron durante muchos años el posible origen de los dos retablos jesuíticos cordobeses. Especialmente el Profesor Schenone dio un paso fundamental al reconocer en las cornisas de aquellos retablos elementos semejantes a los de un retablo que se guardaba en el Seminario de Asunción del Paraguay, que después pasó al Museo Bogarín y hoy fue trasladado al pueblo de Atyra del que se creía originario. Ese retablo, procedente de las antiguas misiones, fue magistralmente analizado y comparado con los retablos cordobeses, tanto en su arquitectura general como en sus detalles aparentemente menos significativos, por el Profesor Schenone en el viaje ya mencionado de 1990.

El otro motivo que exigía un estudio en Sevilla era la circunstancia de la estadía de Brasanelli en esa metrópoli andaluza en espera del embarque para el peligroso viaje hacia América. La ocasión del III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano en el 2001 se presentaba como la más oportuna para llevar a cabo esos reconocimientos tan largamente postergados. La ponencia presentada versaba justamente sobre el Hermano Brasanelli, escultor, pintor y arquitecto de las misiones jesuíticas guaraníes. Demás está decir que la redacción final de dicha ponencia sufrió numerosos cambios y agregados después de conocer los retablos sevillanos, especialmente los de Simón de Pineda, confeccionados alrededor de más de dos décadas antes de la llegada de Brasanelli en 1690. Con la ayuda de los profesores sevillanos especializados en retablos del siglo XVII, entre ellos el Dr. D. Alvaro Recio Mir pude visitar las iglesias equipadas con las obras de aquel famoso retablista, que según dichos especialistas se parecían más a los cordobeses. El primer ejemplo y el más famoso que pude conocer fue el del Hospital de la Caridad. Las grandes proporciones del único orden monumental, así como las complejas columnas salomónicas me desanimaron algo. Pero cuando vi el retablo de Santa Ana, de Bernardo Simón de Pineda, me pareció estar en la capilla doméstica de los jesuitas en Córdoba.

No encontré en Sevilla nada parecido al retablo de tres órdenes de la iglesia de la Compañía. Los expertos sevillanos lo hallaban muy pesado y arcaico, a pesar de que sus columnas salomónicas berninianas exigían fecharlo después de las de Pineda, por lo tanto a fines del siglo XVII, fecha coincidente con la llegada de Brasanelli a América. Sin duda, la influencia de los retablos sevillanos fue mucho más importante en el futuro escultor misionero que su relación con la imaginería española. Sin embargo, la aplicación correcta de los órdenes arquitectónicos y la mayor racionalidad de sus trazas permiten, o mejor dicho, exigen buscar fuera de España y preferentemente en Italia al proyectista de los retablos cor-

dobeses. El único artista en reunir las condiciones exigidas para tan compleja autoría era por lo tanto, sin duda alguna, José Brasanelli.

Cabía esperar alguna presencia de los modelos marianos de Murillo o de algún otro artista sevillano en el repertorio de un artista jesuita que al fin de cuentas trabajaría en una región del imperio colonial español.

Probablemente sucedió con él algo semejante a lo que ocurrió con el Padre Sepp, que tenía poca estima por el arte musical español, por lo que se propuso introducir los modernos compositores centroeuropeos, en especial los germanos. Sin embargo, este empecinamiento de ambos reformadores motivó no pocos desencuentros, y la más lenta asimilación de sus programas de reformas. Quedará por establecer si su forzada europeización del lenguaje de las artes plásticas y de la música tuvo alguna responsabilidad en la crisis de las misiones en la tercera década del siglo XVIII, que pudo obedecer también a causas culturales, además de las sociales, económicas y políticas generalmente señaladas.

8. 4.- Los retablos de la Compañía de Córdoba, “*limosnas de las misiones*” y secretos jesuíticos

Aún en la actualidad la actitud más común en muchos historiadores es depositar la confianza en el hallazgo de algún documento escrito para atribuir estos retablos al coadjutor jesuita, Hermano José Brasanelli. Pero el hecho mismo de la total carencia documental es una prueba que los ubica entre las limosnas de las misiones otorgadas a los colegios.

*“De las limosnas dadas de pueblos particulares a dicho colegio se hablaba también mucho, pero, como así el que lo daba, y el que lo recibía las tenían y lo hacían con mayor secreto”.*³⁴³

En los retablos cordobeses de la Compañía se revela la confluencia de dos vertientes: la arquitectura italiana-lombarda y la retablística sevillana, de las que sólo podía ser portador en América, a fines del siglo XVII, el jesuita Brasanelli. Esa extraordinaria síntesis pudo surgir de la cultura de un artista perteneciente a una orden que ya en esa época elaboraba proyectos con valores que se orientaban hacia una civilización globalizada universal. Su formación lombarda y el conocimiento de los retablos sevillanos, en especial los de Bernardo Simón de Pineda, le permitieron adquirir los elementos que luego se integraron en esa síntesis única que son los retablos de la Compañía de Córdoba.

La racionalidad de su organización arquitectónica, su monumentalidad, muy raros en América, se destacan particularmente en el gran retablo de la Iglesia de la Compañía, concebido y diseñado para ese templo, con el cual constituye una unidad ya absolutamente inseparable. Durante mucho tiempo se creyó que pudo ser tallado y traído del Perú, lo cual revela total desconocimiento de los retablos altoperuanos y peruanos. Además, de que el contrato de ese encargo, sus recibos de pago y su aventurado traslado a lomo de mulas no quedasen registrados en ningún documento ni una línea escrita en la copiosa correspondencia jesuítica, es totalmente inadmisibles. Pero más inadmisibles es la existencia en Perú y Bolivia de un artista que reuniera esas características de la síntesis ítalo-andaluza que distinguió al Hermano Brasanelli. Los más sevillanos entre los retablos sudamericanos son los de la Compañía de Cuzco. En ellos se distingue la diferencia de la ausencia de una mentalidad tectónica lombarda como la de Brasanelli.

El menor de los dos retablos, **fig. 91**, menos monumental que el de la iglesia, ya que estaba destinado a la intimidad de la capilla doméstica, desarrolla mejor la ornamentación de

³⁴³ Archivo Histórico de Madrid. Clero Jesuitas: 120 (3), doc. 96, letra S correspondiente a Secretos.

los retablos sevillanos de Pineda sin abandonar ese orden racional que caracterizó la arquitectura lombarda renacentista que es lo que los hacía juzgar como “anticuados” en Sevilla.

El por qué debían mantenerse en secreto esas “limosnas de las misiones” al colegio de Córdoba, debe ser analizado en el contexto de las polémicas y reclamos a Roma de los jesuitas misioneros y en los argumentos de las respuestas de los jesuitas cordobeses. Lo cierto es que esas limosnas, que constituían pesados tributos para las misiones, permitieron equipar el templo principal de la Compañía con unas obras de arte que de ningún otro modo y en ninguna otra circunstancia podrían haber sido confeccionados y llevados a ese destino. Probablemente ese “*mayor secreto*” se debió también a la prohibición de las Leyes de Indias de comerciar las manufacturas de los indios, lo que no sucedía con lo producido por los “negros” de las estancias jesuíticas. Sólo podían ser caratulados como “limosnas” y para evitar suspicacias y pleitos se lo mantenía en secreto.³⁴⁴

8. 5.- La “*Inmaculada*” manierista de Santa María de Fe y su versión barroca de Concepción

En el Museo de Santa María de Fe (Paraguay) se exhibe una muy extraña *Inmaculada* cuya peana es única en toda la escultura misionera. En ella se representan un orbe con una serpiente y un esqueleto, que simbolizan el pecado y la muerte vencidos a sus pies. Ella mira hacia lo alto mientras extiende su brazo derecho hacia abajo, en dirección al mundo, en tanto se cubre el pecho con el izquierdo, **fig. 98**.

No existe ninguna imagen misionera que haya desconcertado tanto como ésta a los estudiosos del arte, pues por su estilo no parecía tener ninguna relación con otra de este museo, ni de los demás de Argentina, Paraguay o Brasil. Su factura cuidadosa, tanto en la talla como en la policromía y el dorado, señalarían su origen europeo, el que es desmentido por su materia prima proveniente de los bosques paraguayos. Desde el año 80, en que la contemplamos por primera vez con el Prof. Ribera, esta imagen me ha intrigado con su misterio que según mi maestro sólo algún documento de archivo podría develar. Por su carácter tan europeo el análisis estilístico la dejaba totalmente aislada de las demás imágenes misioneras de los siglos XVII y XVIII, y de las restantes de Brasanelli, cuyo barroquismo tan personal y fantasioso contrasta con la correctísima caída de los paños, composición gestual y tratamiento anatómico totalmente académicos de esta *Inmaculada*. Contrariamente a lo que sucede con las demás imágenes barrocas, el estilo de ésta es tardo renacentista y manierista, y de no ser por el gesto de su cabeza y brazos, con muy pocas señales barrocas.

El misterio de esta *Inmaculada* se develó recién en el año 2000 cuando, preparando mi ponencia sobre Brasanelli para el III Congreso Iberoamericano de Sevilla en 2001, hice un inventario final de todas las imágenes misioneras posibles de asignar a dicho artista. Revisando y comparando todas las *Inmaculadas*, me hizo enmudecer el extraordinario parecido entre esta *Virgen* misteriosa de Santa María de Fe, y la *Inmaculada* del Museo San Roque de la Provincia de Corrientes, Argentina, **fig. 126**. Aunque la conmoción por mi *eureka* era intransferible, ya que nadie podía entender el motivo de mi euforia, seguí comparando esas dos imágenes abismado en sus misteriosas coincidencias, las que encerraban archivos de información sobre los procedimientos seguidos por su autor y las características de la cultura de las imágenes de aquella época. Se mostraban idénticas en sus composiciones, en los gestos de sus brazos y cabezas, en los cuellos cilíndricos con un suave adelgazamiento en su centro, iguales papadas bajo los mentones, parecidas bocas, narices y los ojos tan extraños y personales. Además es idéntico el paño que cubre cada una de sus cabezas, que observa en todos

344 Sustersic, B. D.: “Secretos de la Compañía de Jesús...” op. cit.

los detalles los mismos pliegues. Las diferencias principales son tres. Ante todo, el tamaño, pues la de San Roque, con su 1,70 m, casi duplica a la de Santa María de Fe. Ese gran tamaño indica que se trató de una imagen muy importante, quizás la titular del pueblo de Concepción, donde Brasanelli trabajó casi diez años, y que los guaraníes escapando de las tropas de Chagas llevaron, junto con otras imágenes, al refugio detrás de la laguna del Iberá.

Otra diferencia importante se observa en la peana de la *Virgen* del museo correntino cuyos cinco querubines reemplazaron a la serpiente y al esqueleto de la primera *Inmaculada* del museo paraguayo. La tercera y última diferencia, que fue la que impidió que hasta ahora nadie descubriera la común identidad de ambas, es el tratamiento muy diferente de los paños. Aunque todos sus pliegues se corresponden, los de San Roque se levantan, parecen volar al modo barroco, mientras que los de la *Inmaculada* de Santa María de Fe caen observando la lógica gravitacional. Evidentemente el modelo de ambas fue el mismo boceto traído por Brasanelli, probablemente observado literalmente en la primera, mientras en la segunda se apartó del mismo para lograr un barroquismo, ya del siglo XVIII, característico de sus imágenes posteriores. La *Inmaculada* de Santa María de Fe, por lo tanto, fue probablemente la primera y más europea de las esculturas que conservamos de Brasanelli. La realizó, sin duda, durante sus primeros años americanos, 1691-1696, mientras dirigía la obra de los dos retablos encargados por el Provincial Lauro Núñez para la iglesia y la capilla doméstica de la Compañía en Córdoba. Su estilo tardo renacentista sólo es comparable al de las dos pequeñas imágenes-modelos del mismo museo, de las que nos ocuparemos a continuación.

La importancia de la gran *Inmaculada* de San Roque es atestiguada por una pequeña copia de una *Inmaculada* “doméstica” que conserva una familia vecina de la zona de Gobernador Virasoro, **fig. 127**. Se trata de una imagen inspirada en aquella titular de Concepción, que debió ser muy conocida en tiempo de los jesuitas en la región costera del río Uruguay donde se halla el pueblo actualmente conocido como Concepción de la Sierra. El escultor guaraní, autor de la doméstica, enderezó la cabeza de su pequeña réplica, corrección que permite que su mirada se dirija al espectador, **figs. 128 y 130**. Redujo además la cantidad de querubines para lograr mayor simetría y orden en la nube de la peana. Ordenó también el manto, sujetándolo con el brazo, mientras en las dos imágenes de Brasanelli carece de apoyo. En lo demás, conservó la disposición de los dos brazos y también del manto que cubre la cabeza de las dos *Inmaculadas* originales. Es de lamentar que toda la policromía de esta imagen doméstica, a juzgar por la limpieza de la madera, fuera rasquetada recientemente. Sin embargo, en los resquicios más profundos quedan restos de colores que coinciden con el manto y la túnica de la *Inmaculada* de San Roque, que indudablemente debió ser su modelo, **fig. 126**. Podemos suponer que otras muchas imágenes domésticas se tallaron según la Patrona de Concepción.

En la colección Manuel A. Duarte Pallarés y Pilar Burró de Duarte, el Sr. Osvaldo Salerno ha identificado otro ejemplar más de esta serie, **fig. 129**. El mismo parece reunir elementos de las otras dos *Inmaculadas* de Brasanelli y la que se halla en Virasoro del escultor guaraní. Dicha síntesis resulta sumamente interesante para estudiar el modo de componer imágenes de los escultores guaraníes, que no era de copia directa sino de una composición de los elementos que más le llamaron la atención.

La relación firmemente establecida entre estas cuatro *Inmaculadas* abre un amplísimo panorama para el estudio de la imaginería misionera. Más adelante surgirán las relaciones de otras imágenes que cubrirán con su red de significados y similitudes a toda la Provincia Jesuítica del Paraguay. A partir de los nexos de estas tres primeras imágenes, la Historia del Arte guaraní-jesuítico ya no es un simple proyecto sino que se va convirtiendo en realidad.

MODELOS, CABEZAS DE SERIE E IMÁGENES PARADIGMÁTICAS

El descubrimiento de los misteriosos lazos que asocian a la *Inmaculada* de Santa María de Fe (Paraguay), con la *Inmaculada* del Museo de San Roque, provincia de Corrientes (Argentina), con la pequeña imagen doméstica de la *Inmaculada* del Gobernador Virasoro (Corrientes, Argentina), y la *Inmaculada* doméstica de Asunción (colección Manuel A. Duarte Pallarés y Pilar Burró de Duarte), **figs. 125-129**, constituyó un verdadero suceso en el estudio de la imaginería misionera. Podemos, a partir de ahora, presumir la existencia de una vasta red de relaciones e influencias que conecta a muchas imágenes misioneras entre sí, y en este caso sigue las rutas de Brasanelli, ignorando totalmente la división política actual entre Paraguay, Argentina y Brasil. Tomar conciencia de esta lógica y evidente realidad fue muy importante para demostrar que mientras se mantengan vigentes las fronteras conceptuales de un patrimonio jesuítico paraguayo, argentino y brasileño, muy poco es lo que podremos avanzar en el conocimiento de la cultura y del arte de las misiones jesuíticas de la antigua Provincia de Paraguay.

La búsqueda de las relaciones ocultas entre las imágenes, de un gesto, una cabeza cubierta con mantilla o manto, de un pliegue de paño parecido, entre una talla de Asunción del Paraguay o de sus aledaños, y otra de Córdoba (Argentina) o Porto Alegre (Brasil), constituye una nueva pesquisa que descubre una vasta red de rutas seguidas por los jesuitas en el siglo XVII y en el XVIII según los estilos de esas imágenes.

Esa labor de “detective” del arte será el tema de este capítulo noveno que pondrá al descubierto esa amplia red oculta, allí donde hasta ahora se veía sólo imágenes aisladas, desconectadas. Así como se suele transitar inconscientemente sobre una superficie del suelo en cuyas profundidades el arqueólogo descubre tesoros de información sobre el pasado, del mismo o similar modo, el estudio de las imágenes guaraní-jesuíticas nos permite obtener una valiosísima información, no solamente sobre estética y arte, sino sobre otros aspectos de aquella civilización, que en su mayor parte permanece todavía enterrada y oculta.

Tenemos plena conciencia de que nuestras pesquisas no agotan todas las posibilidades de la investigación de Historia del Arte. Quedan tres asignaturas pendientes muy importantes: el estudio y fechado de las obras por el análisis del C 14, por el análisis de la madera y por el análisis químico de los pigmentos de las pinturas, en los casos en que queden restos originales de las mismas. Estas diferentes técnicas constituyen especialidades que colaboran con sus aportes específicos con el historiador del arte cuando la investigación de los estilos de las imágenes, sus facturas y características históricas hayan agotado todas sus posibilidades. Ellas pueden aclarar incertidumbres de los análisis estilísticos pero jamás reemplazarlos.

9. 1.- El “*Señor flagelado*” de Paraguarí entre las primeras obras de Brasanelli en América

En el Museo Monseñor Juan Sinforiano Bogarín de Asunción (Paraguay) hay algunas imágenes, en especial tres, de características muy antiguas y a la vez de una calidad excepcional.

La primera es un *San Luis Gonzaga* antiguamente con *cabeza y manos ensambladas* y cuyo cuerpo es un tronco de árbol ahuecado surcado de pliegues verticales estriados y paralelos, **fig. 19**. Recuerda a las estatuas columnas griegas del periodo arcaico y dio lugar al

nombre de esas imágenes misioneras como *estatuas horcones*. Las otras dos llaman mucho la atención por carecer de cualquier señal del barroco europeo y porque recuerdan algunas imágenes románicas medievales e incluso de procedencia oriental y africana. Son ellos dos arcángeles: un *San Miguel*, fig. 48, y un *San Gabriel*, fig. 49. El catálogo del museo ubica su procedencia en la iglesia jesuítica de Paraguarí. Por ello esa localidad ubicada a 70 Km. al sur de Asunción se convirtió en la meta anhelada en la que pudiera encontrar otras imágenes de iguales notables características. En el caluroso enero del 2003 pude llevar a cabo ese largamente acariciado proyecto gracias a la amabilidad de la Sra. Arq. Helena Pusineri que nos llevó junto a mi colaboradora Isidora Gaona al establecimiento jesuítico de la antigua estancia de Paraguarí. Dicha arquitecta asistió a un curso sobre Arte Guaraní-Jesuítico que dicté en San Ignacio Guazú para los seminaristas jesuitas de América del Sur. Su interés por la escultura misionera la llevó a ofrecerme su colaboración que resultó muy valiosa en este viaje de estudio a Paraguarí.

Los inicios de la estancia arrancan en 1642 cuando los jesuitas recibieron las tierras por una merced real concedida por el Gobernador del Paraguay, Don Gregorio de Hines-trosa.³⁴⁵ En el inventario de la expulsión de 1768 figura que en ella trabajaban 596 esclavos negros. Y en sus campos pastaban más de 30.000 vacunos además de ovejas, caballos, mulas, etc. Lamentablemente, después de la partida de los Padres la malversación de todos los bienes la redujo a la mínima expresión. Un ejemplo es el ganado que descendió a 300 cabezas en sólo diez años (o sea al 1%).

Esa próspera estancia tenía un templo dedicado a Santo Tomás Apóstol, que según las leyendas había viajado hasta las Indias, siendo el primero en evangelizar a los pobladores de América. En las rocas de unas estribaciones cercanas se venera una huella de la pisada del Santo. La imagen titular que preside la iglesia actual proviene de la época jesuítica a pesar de que sus agresivos repintados modernos parecieran desmentirlo. El sombrero de alas anchas, el cayado y la actitud de caminar lo representan como viajero. Por los pliegues acartonados de aristas filosas se reconoce su procedencia de un taller influido por Brasanelli.

Más brasanelliana aún es la *Virgen del Rosario* que hoy se venera en la iglesia. El excelente estado de las encarnaciones y la ausencia de craquelets son indicios de que aquellas pinturas no son originarias del siglo XVIII, aunque las de los paños podrían ser más antiguas.

Las cavidades de la peana de nubes parecen haber sostenido querubines o quizás angelitos músicos como es el caso del *San José* del Museo de Santa María de Fe.

El complejo plegado del manto de la *Virgen* se asocia al de *Santa Bárbara* de aquel museo por lo que se puede situar a esta imagen en el último período de la labor de Brasanelli, aunque con la participación de ayudantes, pues tanto el diseño del conjunto como algunos aspectos de su ejecución podrían revelar la intervención directa del maestro.

En cambio, otras dos imágenes en la misma localidad de Paraguarí exhiben rasgos estilísticos cercanos a la *Inmaculada* renacentista, con serpiente y esqueleto, del Museo de Santa María de Fe. Se trata de un *Cristo crucificado* y un *Cristo flagelado*. El *crucifijo* pertenece a la iglesia parroquial y es muy semejante al *Crucifijo* de la Iglesia de Bomfin de Porto Alegre, Brasil, fig. 120. Ambos *Crucifijos* revelan en sus anatomías características brasanellianas, aunque el plegamiento de los paños de pureza es aún totalmente convencional. Lo mismo se puede afirmar del *Cristo flagelado* en posesión de una familia que lo guarda desde los tiempos de la expulsión de los jesuitas, figs. 95-97. Es la única de todas las imágenes de Paraguarí que posee policromía original, aunque muy oculta bajo la capa de aceite comestible y vinagre con la que cada año se la limpia. A pesar de esa pátina ocre-marrón se puede apreciar un modelado

345 Durán Estragó, Margarita: *La Estancia Jesuítica de Paraguarí*. Biblioteca de Estudios Paraguayos. Vol. 54. Asunción: Fundación Paraguarí, Missions Prokur S. J. - Nürnberg, Universidad Católica, 1996, p. 19.

de una gran sensibilidad, sólo comparable al de la *Inmaculada* de Santa María de Fe, **fig. 98**, al del *Crucifijo-Yacente* de Corrientes, **figs. 141-143**, y al de *La Anunciación* de Santa Rosa, **fig. 158**. Quizás esta imagen del *flagelado* no fue concluida en su totalidad por el mismo Brasanelli en la espalda y en el paño de pureza. En cambio en el rostro, manos y piernas exhibe una calidad escultórica similar a la de sus mejores imágenes que llegaron a nosotros y que justifican plenamente el merecido calificativo de “*estatuarius insignis*”.

El *Flagelado* tallado con todos los recursos expresivos del maestro fue el modelo de numerosos *Flagelados* salidos de los talleres misioneros. Entre los más destacados se encuentran los dos casi gemelos del Museo de Santa María de Fe, **figs. 99 y 100**. De la comparación entre el original de Brasanelli y el del seguidor guaraní, podemos establecer las características de los diferentes ideales estéticos y religiosos de ambas culturas: la barroca europea del siglo XVII y la guaraní con la que aquella debería integrarse.

Durante muchos años, a partir del primer reconocimiento en 1980, esas dos tallas gemelas me impresionaron e intrigaron fuertemente. Hace unos dos años las fotografié desde todos los puntos de vista posibles y quedé sorprendido por la ruda y poderosa expresividad que emanaban en todos sus detalles, especialmente de los rostros. A pesar del tema doloroso que los convoca, sus miradas frontales y sus contenidas sonrisas desarrollan, como pocas imágenes misioneras, ese ideal de la cultura guaraní a la que se podría aplicar el concepto que definiera tan acertadamente Martín Buber, el de la relación fundamental *Yo-Tú*.³⁴⁶ **Fig. 100.**

Inicialmente, estas imágenes las había considerado como anteriores a la reforma de Brasanelli, como uno de los logros más interesantes del estilo escultórico guaraní-misionero del siglo XVII. Cuál sería entonces mi desconcierto al reconocer en ese *Flagelado* de Paraguarí de Brasanelli, el modelo que utilizó el artista guaraní de Santa María de Fe, **figs. 99 y 100**. Esos mechones de cabellos que caen en forma llamativamente simétrica a los lados de la cabeza y se distribuyen en artificiosos y poco naturales rizos sobre las espaldas y los fuertes hombros de ambas figuras casi gemelas, finalizan todos en una espiral semejante a un caracol. Ellos no fueron inventados por el tallista guaraní sino que surgieron de un proceso de estilización, llevado a grados pocos frecuentes en el arte europeo, de los rizos modelados por el maestro Brasanelli en el *Flagelado* de Paraguarí. También la anatomía del cuerpo, las clavículas, las costillas y el esternón, así como las venas y nervios de los brazos y manos cruzados por delante, todo fue reinterpretado y estilizado por el *santo apohára* guaraní.

Del mismo modo que cambió el gesto doloroso del rostro y sobre todo de la boca entreabierta como exhalando una queja o un ruego que se puede apreciar en el *Cristo* de Brasanelli, **fig. 96**, el escultor guaraní volvió también totalmente frontal la inclinación de la cabeza del modelo y reemplazó una mirada que buscaba en dirección diagonal una respuesta y consuelo de lo alto, por otra dirigida al espectador.

Podemos suponer que la imagen dolorosa de Brasanelli debió ser destinada a los ejercicios ignacianos de jesuitas o de españoles mientras los dos *flagelados* de Santa María de Fe debían sin duda presidir los pasos de la Semana Santa en los pueblos guaraníes. Mientras la expresión dolorosa y trágica de la imagen de Brasanelli debía conmover la sensibilidad europea, la mirada amable de Dios, aun en medio del suplicio de los azotes, debía ser la prueba del amor infinito de *Cristo Ñandejara* (Nuestro Señor) por el pueblo guaraní.

Toda la estilización de la que fue capaz el escultor local tenía por finalidad transformar la visión de una imagen realista en otra de una intensa relación personal *Yo-Tú*. No solamente la mirada frontal y la sonrisa, sino la simetría y la estilización general proporcionaban un incentivo adecuado para esa relación personal.

346 Buber, Martín: *Yo y tú*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1994.

El proceso desarrollado por los *ejercicios* en el plano sentimental, de un misticismo específico dirigido hacia rumbos previstos, encontraba apoyo imaginario para la búsqueda de una relación de intenso compromiso por caminos de una cultura religiosa diferente. La imagen de Brasanelli debía proporcionar un argumento dramático a la contemplación, mientras la talla guaraní irradiaba un éxtasis ontológico ante la certeza de la constitución amorosa del ser del universo.

En un caso, la redención es el núcleo o centro de un proceso histórico-dramático concreto. El tiempo es como el hilo o cordón umbilical a través del cual fluyen las gracias y los beneficios de la misma a toda la cristiandad. La imagen guaraní se sitúa, en cambio, más allá de un espacio y un tiempo concreto. Consiste en un abismamiento, en un éxtasis que al igual que la certeza de una “Tierra sin Mal” es metahistórica. La imagen guaraní no se inscribe en el espacio y en el tiempo con sus gestos y la composición de sus paños, sino que los anula con su frontalidad y simetría, con su mirada directa al creyente, con la estructura profunda e inefable de la realidad, con el Tú eterno, del que hablaba Martín Buber.³⁴⁷

Dada la proverbial capacidad del copista guaraní, es difícil de comprender los cambios tan notorios, casi radicales, introducidos en sus imágenes por el escultor de Santa María de Fe. El no intentar siquiera reproducir la posición del cuerpo, apoyado en una pierna y en descanso la otra, del *Flagelado* de Brasanelli, ya debe llamarnos la atención sobre la voluntad de cambio y de corrección que preside la labor de ese aparente copista. **Fig. 99.** Esta voluntad logra su plena finalidad cuando reemplaza la expresión doliente de la boca entreabierta y sobre todo de la mirada ascendente como pidiendo clemencia y comprensión, por el rostro de un *Mburuvicha* (jefe) que aun flagelado y doliente ofrece su amor y consuelo al fiel creyente que se acerca a él con la súplica y la plegaria. **Fig. 100.** Los *Flagelados* de Santa María de Fe no expresan su dolor con la cabeza vuelta hacia el cielo sino que inclinados hacia el orante le transmiten confianza, seguridad y comprensión divina para las difíciles circunstancias de su vida. No podemos entonces pensar, como hasta ahora, en que la frontalidad es la natural expresión del primitivismo indígena sino de una voluntad deliberada, que logra triunfar sobre las dificultades técnicas y materiales de su oficio, y sobre las sugerencias de su modelo para plasmar un concepto de religiosidad propia, diferente de la barroca europea.

De la comprensión acabada de estos cambios realizados por el escultor guaraní depende la suerte de la comprensión, no sólo del arte guaraní, sino de la cultura misionera y de la mentalidad y pensamiento de esa nación. Generalmente se consideró la ubicación de las imágenes barrocas en un espacio tridimensional como una suerte de progreso necesario en la evolución de las artes. Lo contrario, retornar del espacio a la frontalidad parece un lamentable y absurdo retroceso. Se atribuye al primitivismo guaraní este paso al pasado. Pensar de otro modo significa oponerse a la lógica preconizada en los últimos quinientos años en occidente en la era llamada “Modernidad”. Sin embargo, son muchos los artistas modernos que expresaron sus dudas y objeciones a esa teoría del progreso occidental. Es muy claro en ese aspecto el pintor Torres García. La crítica del arte debe asumir esas nuevas perspectivas epistemológicas para ampliar sus fronteras y horizontes de comprensión, sobre todo en los juicios de otras culturas y mentalidades que generalmente se han considerado lisa y llanamente primitivas.³⁴⁸

9. 2.- Los modelos de Brasanelli para el retablo de San Ignacio Guazú

Un *San Luis Gonzaga* (0,90 m) y un *San Estanislao de Kostka* (0,88 m) del Museo de Santa María de Fe se pueden equiparar por la casi ausencia de barroquismo con la *Inmacu-*

³⁴⁷ *Ibídem.*

³⁴⁸ Boas, F.: *El arte primitivo...* op. cit.

lada del esqueleto y serpiente del mismo museo. Por su tamaño reducido y por su estilo esas dos imágenes, más renacentistas que barrocas, son únicas y sin parangón con el resto de las esculturas misioneras, y las demás de Brasanelli, **figs. 101 y 103**.

La firme atribución de la *Inmaculada* renacentista a dicho autor nos permite afirmar que esas pequeñas imágenes provienen también de su mano. El hecho de que ellas han sido los modelos de otras dos del mismo museo, que las doblan en tamaño y muestran la factura de un maestro local, nos permite reconstruir la historia de numerosas imágenes de Santa María de Fe y del vecino San Ignacio Guazú.

La mayor importancia de esos dos modelos de Brasanelli es que nos aclaran el origen de varias imágenes del gran retablo principal del desaparecido templo de San Ignacio Guazú. La iglesia que en la época jesuítica era de un techo simple a dos aguas, fue reconstruido a comienzos del siglo XIX por José Mármol siguiendo el nuevo estilo reformado de Brasanelli, con crucero y media naranja. Tenía un gran retablo en su altar principal cuya fotografía se conserva en el museo, **fig. 112**. En ella se reconocen las mismas imágenes exhibidas en el museo, pero establecidas en una estructura planeada en el nuevo estilo caracterizado por las columnas salomónicas y su organización espacial unitaria. En efecto, las imágenes de los fundadores de órdenes, *San Francisco de Asís* y *Santo Domingo*, situadas en los extremos más alejados, **figs. 109 y 110**, parecen dirigirse con movimientos presurosos hacia el centro donde se encuentra la *Inmaculada* tallada siguiendo la pintura del Hermano Luis Berger, de la *Virgen de los Milagros* de Santa Fe.³⁴⁹ **Figs. 5 y 6**.

En el orden ascendente de esa misma calle central se halla la imagen del Santo Patrono de este primer pueblo, el fundador de la Compañía de Jesús: San Ignacio de Loyola, **fig. 106**. Se trata de una de las esculturas más emblemáticas, repetida en las guías de turismo y los libros de historia de las misiones. Pero lo que nunca se dijo de esta imagen, ni de las de sus compañeras, *San Francisco Javier*, **fig. 105**, y *San Francisco de Borja*, **fig. 107**, es que, a pesar de sus composiciones europeas y el tratamiento italiano-lombardo de sus paños, ellas fueron talladas por un escultor guaraní de esa misma localidad. Lo cual podemos afirmarlo con toda seguridad gracias a los dos pequeños modelos de Brasanelli en Santa María de Fe y sus copias del Museo de San Ignacio Guazú.

El razonamiento que nos permite llegar a esa conclusión es bastante simple. Las copias en escala normal humana de los dos modelos brasanellianos que se exhiben en Santa María de Fe tienen un visible carácter americano-guaraní, no así la copia del *San Estanislao* guardada en el Museo de San Ignacio Guazú, **fig. 102**. Esta copia revela una fidelidad asombrosa con su modelo, a pesar de algunos pequeños cambios que descubren a un escultor indígena que sería el mismo de las tres imágenes principales del retablo de San Ignacio Guazú ahora desarmado. Un ejemplo de esos pequeños cambios son los cabellos que el guaraní, además de copiarlos, los reinterpreta. Es así que los bucles del Niño Jesús en todas las copias guaraníes son acentuados y aumentados, mientras el cabello del Santo es más lacio y ceñido a la redondez del cráneo en las dos copias, de Santa María de Fe y de San Ignacio Guazú, si lo comparamos con su modelo, **fig. 101**.

Lo que resultaba sorprendente y extraño al escultor local era reinterpretado o acentuado en la copia. Así sucede casi siempre con las narices europeas que al guaraní le resultaban filosas y puntiagudas. Las copias de Santa María de Fe, sobre todo las del *San Luis*, parecen casi humorísticas, **fig. 104**. También la copia de la imagen de *San Estanislao de Kostka* del Museo de San Ignacio Guazú, a pesar de sus proporciones correctas, acentúa algo su geometrización, tanto en la nariz como en los demás aspectos del rostro, cabeza y cuerpo. Gra-

349 Furlong, G.: *Nuestra Señora de los Milagros...* op. cit. También ver: Schenone, H.: "Pintura", en: *Historia General del Arte...* op. cit., t. II, p. 60.

cias a esos cambios es posible reconocer a su autor que fue, sin duda, un tallista guaraní.³⁵⁰ También se lo reconoce por los agregados de encajes a los sobrepelliz.

Las restauraciones de 1980 de Tito González no permiten tener mucha certeza sobre esos rostros del Museo de San Ignacio Guazú (*San Francisco Javier*, *San Ignacio de Loyola*, *San Francisco de Borja* y *San Estanislao de Kostka*). Pero las estructuras de los rostros, las frentes, mejillas, narices y mentones cortos no pudieron sufrir cambios con los repintados. La modulación de las superficies que define si hay apariencia de piel o simple y tersa geometría, es ya irrecuperable. Por las arrugas y ciertas ondulaciones de las mejillas podemos estar seguros de que el modelo de estas imágenes fue muy claro y rico en el logro aparente de la blandura cutánea. Si no la hubo ¿cómo explicar esta tan compleja composición barroca en el contexto mental guaraní? La existencia del modelo para el *San Estanislao de Kostka* de San Ignacio Guazú es prueba suficiente de que existieron modelos también para las otras imágenes, más importantes aún.

Pero si comparamos esos rostros del Museo de San Ignacio Guazú con los de *La Anunciación* de Santa Rosa, en especial del *Arcángel Gabriel*, sobre todo en las fotografías de 1975, la diferencia es muy notoria, **fig. 161**. Las suaves y sensibles modulaciones de los labios y sus comisuras, las mejillas, todo, nos refiere a la blanda piel que con vitalidad, expresada en cambiantes ondulaciones, recubre las diferentes masas de músculos y órganos entre los que de tanto en tanto asoma alguna rígida prominencia ósea.

Ciertas obras salidas de manos de Brasanelli llevan un sello inconfundible, en cambio otras, probablemente con participación de colaboradores o demasiado restauradas, no son tan fáciles de reconocer y atribuir.

De todos modos y a pesar de que las copias de Santa María de Fe, por su fuerte carácter guaraní, hoy nos resultan verdaderas reinterpretaciones, más modernas y atractivas que sus modelos que semejan imágenes de santería del siglo XIX, debemos reconocer que el escultor y reintérprete del *San Estanislao de Kostka* de San Ignacio Guazú y del *San Luis*, actualmente en la iglesia de San Luis de General Delgado, es el autor de varias otras imágenes que se reconocen en la fotografía del retablo y que se conservan en el museo de ese pueblo misionero. Debemos exceptuar al *San Antonio*, al *San Francisco de Asís*, al *Santo Domingo de Guzmán* y al *San Pablo*, cuyos cuerpos en pronunciado movimiento exigieron la ejecución directa del maestro Brasanelli.³⁵¹ **Figs. 108-111**. Las demás imágenes, que según algunos críticos revelan a un tallista europeo y según otros a un talentoso escultor local que se valió de “*estampas de humo*” o grabados europeos, son en realidad copias de modelos, en su mayor parte perdidos, tallados e ideados por el Hermano Brasanelli.

Esos modelos probablemente, gracias a sus pequeñas dimensiones, circularon por otros talleres misioneros y, lamentablemente, se perdieron y hasta ahora permanecen desconocidos. Pero los dos modelos conservados en Santa María de Fe documentan sólidamente los eslabones de esta cadena. Siguiendo la misma relación, también podemos llegar a reconocer a los maestros que influyeron en el joven Brasanelli cuyas huellas se revelan mejor en sus primeras tallas en suelo americano que en las obras posteriores, desarrolladas en su larga labor de las tres décadas siguientes. Nos sorprenden así las semejanzas de los pliegues de la sotana del *San Ignacio de Loyola*, verdadero centro de atracción de todo el retablo mayor de San Ignacio Guazú, como los de *San Francisco Javier* y *San Francisco de Borja*, con

350 Un fenómeno semejante sucede con los dibujos animados de origen japonés que exageran la redondez y tamaño de los ojos de sus personajes, supuestamente blancos.

351 Los repintados llevados a cabo por la Sra. Donatella han sido en particular lamentables en el caso del *San Estanislao* y del *San Pablo*. La intervención de un artista de San Ignacio, que corrigió finalmente esos rostros fantasmales dándoles facciones humanas, resolvió la grave situación. A pesar de dichos repintados, en el catálogo de las obras en la exposición de Francia: *La madera de las misiones, Imágenes barrocas del Paraguay*, del Musée du Pays de Sarrebourg, los epígrafes rezan: “pintura original”.

las sotanas de los mismos santos que se hallan en la puerta de la basílica de San Vitale de Roma, realizadas por los hermanos jesuitas de la familia Taurino, o las de los armarios, de los mismos tallistas, de la Sacristía del Gesù de Génova, donde residió el futuro artista misionero durante parte de su noviciado. También muestran el mismo estilo los confesionarios y los armarios de Santa Fedele de Milán, con una imagen grande de San Ignacio de Loyola, y el púlpito de la misma iglesia del maestro Ferrari, que ya era anciano cuando lo conoció Brasanelli durante su noviciado en Milán. Volveremos más adelante sobre este tema hasta ahora muy poco investigado.

Debemos creer que el discípulo guaraní, autor de las tres imágenes mencionadas del Altar de San Ignacio de Loyola, debió contar con algunas indicaciones de Brasanelli pues solamente la vista de los modelos proporcionados no podría justificar tanta exactitud de las copias de esas imágenes, por más proverbial que fuera la capacidad de imitación de los copistas guaraníes. Sin embargo, los catálogos y escritos jesuíticos no nos revelaron su nombre pues estaban reservados sólo a los miembros de la Orden. Sin duda, ese maestro del retablo de San Ignacio Guazú fue el más fiel y talentoso de los numerosos discípulos con que contó el Hermano Brasanelli y que firmaba sus obras con las orlas de encaje.

9. 3.- El “*Crucifijo -Yacente*” de la Catedral de Corrientes: cabeza de una larga serie de “*Crucifijos*”

La existencia de ese *Crucifijo-Yacente* era conocida por el Inventario de la Academia de Bellas Artes de Buenos Aires. En el tomo dedicado a la Provincia de Corrientes había una fotografía de esa estatua vista desde los pies en violento escorzo que resaltaba su dramatismo. El texto del inventario reconocía acertadamente su origen misionero pero destacaba al igual que la fotografía, su profundo dramatismo español.

El primer reconocimiento de la imagen, a través del sarcófago de madera y cristal despertó una profunda sorpresa. Se veía un cuerpo lánguido que recordaba más a los *Crucifijos* italianos que a los *Cristos* sufrientes y patéticos españoles, **fig. 141**.

Un primer examen reveló que una moderna policromía le había agregado numerosos rastros de sangre también con el agregado de una peluca y un injerto de una dentadura real en el maxilar superior. Todas estas modificaciones tuvieron por objeto dotar a la imagen de una expresión dramática de la que evidentemente carecía, **fig. 143**.

Llamaba mucho la atención la barba de esa imagen, con un corte rectangular en el estilo de moda de la época de Bernini. En efecto, dicho artista retrató varios personajes de su época con esa barba alargada y rectangular. Lo más notable es que ese recorte extraño, aunque más mitigado, ya lo había notado en algunos *Crucifijos*, entre ellos uno en San Miguel (Brasil), **fig. 148**, y otro en Trinidad (Paraguay), **fig. 150**. Ese modelo de barba lo descubrí por primera vez en el *San Pablo* del retablo del templo de San Ignacio Guazú de Paraguay, **fig. 111**. Ese extraño recorte, presente en varios *Crucifijos* guaraníes, planteaba un gran enigma que ningún documento de archivo jamás podría resolver.

¿Sería el *Crucifijo-Yacente* de Corrientes el modelo de aquellos *Crucifijos*? La respuesta me llegó cuando, con ayuda de mis tres colegas, Estela Auletta, Cristina Serventi y María Inés Saavedra, pudimos retirar la pesada tapa del sarcófago y fue posible contemplar la imagen sin el gran tul que tapaba el paño de pureza original de la escultura. Apenas retirado dicho tul quedó a la vista el paño tallado en la madera, con el plegado característico de las telas de las demás imágenes del Hermano Brasanelli que hacía más de diez años yo venía estudiando, **fig. 142**. Todo estaba ya claro: los españoles o criollos de Corrientes pretendieron transformar este cuerpo lánguido que provenía del hábil artista italiano, de un *Crucifijo* ítalo-misionero a

un dramático *Yacente* hispano-colonial. Las articulaciones de cuero en los hombros, el injerto de dientes y el repintado testimonian esa metamorfosis. El extraño plegamiento del paño de pureza es ocultado por la lujosa tela de tul que completa esta transformación. Pero hay dos características iconográficas especiales que no pudieron ser ocultadas. Una es la cuerda que apresa la muñeca del antebrazo derecho del *Crucifijo-Yacente*. Esa cuerda, tallada en madera, es idéntica a la que sujeta el paño de pureza y se anuda al modo barroco en forma muy ampulosa y destacada. La otra es la especial barba recuadrada ya mencionada.

Estas características iconográficas tan extrañas como notorias del *Crucifijo-Yacente* de la Catedral de Corrientes, no llamaron la atención a los inventariadores y tampoco a los expertos que analizaron sus fotografías e informes. Es por ello que no pudo ser captada la relación de ese *Crucifijo-Yacente* con varios *Crucifijos* más que se encuentran en Corrientes y en toda la Provincia Jesuítica del Paraguay, sobre todo el extraordinario *Crucifijo* del vecino pueblo de San Miguel de la misma Provincia de Corrientes, **figs. 144-146**. Las excelentes fotografías, como la buena y extensa descripción del mismo revelan el hondo impacto que produjo esta imagen en los sensibles investigadores que llevaron a cabo ese valioso inventario. Pero ni ellos, ni los numerosos visitantes que observaron la imagen durante los dos siglos pasados, se han percatado de la presencia de esos tres atributos tan especiales –la “barba recuadrada”, la cuerda en el antebrazo y el plegamiento tan irreal y brasaneliano del paño de pureza– que les hubieran permitido asociar ambas imágenes: este *Crucifijo* de San Miguel y el *Crucifijo-Yacente* de Corrientes.

Algunos crucificados repiten los tres atributos del original de Brasanelli. Otros, dos de ellos, y los más, solo uno. Pero cualquiera de esos atributos es una clara señal que identifica a un gran número de *Crucifijos*, de todos los tamaños, que dispersos en el enorme radio geográfico de la Provincia Paraquaria proclaman haber seguido, directa o indirectamente, el modelo de Brasanelli.³⁵²

Sin pretender hacer un inventario exhaustivo de los *Crucifijos* de esta serie brasaneliana, que intentaron llevar a cabo algunos años más tarde mis compañeras de aquella investigación-aventura, mencionaré algunos de los más importantes. Los que muestran los tres atributos son, además del de San Miguel (Corrientes), **fig. 144**, el de Trinidad del Paraguay, **fig. 149**, y el de Santa Rosa de Calamuchita de la Provincia de Córdoba, Argentina, **fig. 152**. A estos tres de gran tamaño se le suman otros de menores dimensiones y, por lo mismo, ya no tan fieles a su modelo aunque repitan los mismos atributos. Me refiero, por ejemplo, al *Crucifijo* del Museo Isaac Fernández Blanco de Buenos Aires, de menores dimensiones, o al de cuerdas en las dos muñecas del Museo de las Teresas de Córdoba, **fig. 153**.

Como ejemplo de la presencia de dos de esos atributos en un *Crucifijo* se puede mencionar el ejemplar guardado en la iglesia de Jesús Nazareno de la misma Ciudad de Corrientes, **fig. 154**, el cual omitió la cuerda en el antebrazo, no así la barba recuadrada ni los extraños pliegues del paño de pureza. También están los que se reconocen por uno solo de esos atributos, como el caso del gran *Crucifijo* de la iglesia de San Ignacio de Buenos Aires. Su autor, que trabajó sin duda para un encargo de la capital porteña, debió (seguramente por indicación del comitente), omitir la cuerda y la extraña barba, y además serenar el plegado de los paños de su modelo. Sin embargo, aun así, aunque no lo proclamen tan expresamente, esos pliegues permiten asociarlo a su original.

Otro de los que muestran un solo elemento iconográfico proveniente del original de

352 El viaje por la provincia de Corrientes fue organizado por el proyecto UBACyT. Del mismo participaron Estela Auletta, María Cristina Serventi, María Inés Saavedra y el que escribe. Las comunicaciones de esos descubrimientos fueron dados a conocer por dos trabajos: **Sustersic, B. D.**: “Una antigua devoción que perdura en el tiempo: el Señor Yacente de Corrientes”... op. cit., 1995. **Auletta, Estela; Serventi, María Cristina; Saavedra, María Inés**: “Las cabezas de series en el arte jesuítico-guaraní: el caso del Cristo Yacente de la Catedral de Corrientes (Argentina)”, en: *Estudios e Investigaciones...* op. cit., Nº 7, 1997, pp. 21-28.

Brasanelli, es un extraordinario *Crucificado “mutilado”* del Museo de San Miguel de Brasil, **figs. 147 y 148**. Apenas sólo la barba recuerda a los demás de la serie, ya que carece de brazos y el paño está totalmente mutilado, como también destruidas sus piernas. La extraordinaria belleza de lo que queda de esta imagen, el torso y la cabeza, hizo concluir al Profesor Schenone que ella debería figurar entre las diez o doce mejores imágenes esculpidas por la Humanidad. Si fue el *Crucifijo* tallado por Brasanelli el inspirador de esta imagen, como de tantas otras, debemos reconocer que los escultores guaraníes ni fueron simples copistas, ni quedaron rezagados en cuanto a los valores estéticos alcanzados. En el caso del pueblo de San Miguel de Corrientes, y sobre todo en el *Crucificado “mutilado”* del Museo de San Miguel, sus autores, escultores guaraníes, a juzgar desde el punto de vista de la estética de los siglos XX y XXI, han superado ampliamente a su maestro jesuita. Es cierto que quizás no podrían haberlo hecho de no haber contado con la enseñanza del mismo y de no haber tenido el estímulo para su inspiración en aquel excelente modelo.

Lo que faltaría aclarar es que, si bien el origen de esta serie es una obra de Brasanelli, sin embargo, todos los eslabones de la misma no se inspiran en la primera imagen de la Catedral de Corrientes, sino en la segunda, actualmente en el pueblo de San Miguel. ¿Por qué los escultores posteriores prefirieron este segundo *crucifijo* y no el primero?

Se pueden sugerir diferentes hipótesis que contemplen la posibilidad de que el *Crucifijo* de San Miguel estuvo más disponible para los escultores posteriores que el de Brasanelli. Pero es indudable también que copiar la obra del escultor guaraní ofrecía menos dificultades que la de un artista europeo como Brasanelli.

Testigos de dicha elección son las cuerdas en el antebrazo izquierdo del *Crucifijo* de San Miguel y de todas sus copias, **fig. 145**, a diferencia del de Brasanelli que la lleva en el antebrazo derecho, **fig. 142**. La barba más corta y la anatomía más estilizada y simplificada, ofrecen más atractivos al escultor guaraní en el *Crucifijo* de San Miguel que en el de la Catedral de Corrientes. En efecto, el escultor que lo talló logró ofrecer una imagen ya decodificada en el estilo y mentalidad guaraní. Por el contrario, la talla de Brasanelli ofrece notables dificultades en cuanto a su anatomía, el rostro más complejo y la barba extrañamente larga, los artificiosos pliegues del paño de pureza, etc. Todos esos elementos propios del arte barroco europeo han sido como traducidos al lenguaje guaraní, lo cual explica la preferencia del modelo de cuerda en el antebrazo izquierdo del *Crucifijo* de San Miguel, que entonces se hallaba en las misiones, que suponemos del pueblo de Loreto.

Las investigadoras antes mencionadas, en el artículo de su autoría en *Estudios e Investigaciones del Instituto Payró*,³⁵³ describen magistralmente las diferencias del *Cristo* de la Catedral de Corrientes, con el *Crucifijo* del pueblo de San Miguel de escultor guaraní. A pesar de las numerosas modificaciones introducidas en las imágenes posteriores, el verdadero iniciador de la serie es el *Crucifijo-Yacente* de Brasanelli de la Catedral de Corrientes.

9. 4.- Los “Brasanelli” de los Museos de Asunción

Para los asunceños como para los turistas que recorren Paraguay, entre los principales atractivos del país figuran los museos del arte de las misiones jesuíticas.

Con excepción de Itapúa todos los pueblos de las misiones poseen importantes imágenes que pertenecían a los templos de dichos pueblos³⁵⁴. Pero no todos tienen sus museos

353 Auletta, E.; Serventi, M. C.; Saavedra, M. I.: “Las cabezas...” op. cit.

354 En la Catedral de Encarnación hace poco se podía admirar varias imágenes cuyo paradero nos fue imposible averiguar. Se trataba de un gran relieve de la *Virgen del Carmen*, dos *San Miguel* y una doctora de la Iglesia, posiblemente *Santa Teresa*. Conocer las causas de la desaparición, o posiblemente traslado, de estas valiosas imágenes misioneras permitiría incluirlas en este, o en futuros estudios.

organizados. Varios como San Cosme y San Damián, Jesús y Trinidad guardan las imágenes en los mismos templos donde se lleva a cabo el culto y donde las condiciones de seguridad son menores que en los museos, las que tampoco son óptimas.

Diferente es el caso de los museos y colecciones de Asunción. Ellos no exhiben imágenes que pertenecieran a pueblos ni a templos definidos. El origen de sus imágenes es difícil de averiguar. Los estudios para fechar las obras, determinar su procedencia y sus autorías son muy complejos cuando no imposibles. A pesar de lo cual una autoría como la de Brasanelli se destaca en forma muy manifiesta, aunque no existe información alguna sobre la fecha y el lugar de procedencia de dichas imágenes.

Nos referiremos a tres museos: al Centro de Artes Visuales-Museo del Barro, al Museo de Arte Sacro Mons. Sinforiano Bogarín, el cual alberga también al Museo del tesoro de la Catedral de Asunción, Mons. Agustín Blujaki.

Llevar a cabo estudios completos de dichos museos sería una tarea de gran interés, tanto para el investigador que la realice, como para el museo beneficiado. Pero hasta ahora, el único de los museos del Paraguay, que cuenta con un catálogo razonado de sus piezas, es el Museo del Barro. En efecto, dicha catalogación, llevada a cabo por el investigador Ticio Escobar, ha sido publicada en dos versiones, impresa y digital, para un mejor acceso al público. Pero en este capítulo no nos basaremos en dicho catálogo pues la pieza atribuida a Brasanelli es de reciente incorporación y todavía no fue incluida en el mismo.

En este capítulo solamente analizaremos aquellas imágenes cuya autoría es posible de atribuir al Hermano jesuita José Brasanelli ya que sus obras son el punto de partida de una cronología del arte misionero, que como se sabe, está compuesta de piezas sin firmas ni fechas, ni documentación alguna. Cada obra de Brasanelli no es analizada, entonces, exclusivamente por la importancia de su autor, sino por su trascendencia en los estudios de periodización y de los estilos de todo el arte guaraní-jesuítico, de los siglos XVII y XVIII.

CENTRO DE ARTES VISUALES/MUSEO DEL BARRO: *El Ángel músico “adolescente”*

Cuando ocurrió el incendio del espléndido templo de Santa Rosa, Misiones, Paraguay, se salvaron de las llamas numerosas tallas aisladas de santos y ángeles que, con ayuda de los vecinos fueron retiradas, a veces arrancadas de los retablos. Algunas imágenes retornaron al nuevo templo construido en 1904 y otras quedaron como propiedad de sus salvadores. El ángel músico, adquirido recientemente por el Museo del Barro, **fig. 166**, podría ser una de esas imágenes salvadas del incendio.

El ángel conserva algunas huellas de su antigua ubicación. La punta del pié izquierdo, donde había un elemento que lo fijaba al retablo, se halla reemplazada y restaurada de un modo muy rudimentario. Ese injerto contrasta con el otro pié y la talla general de la imagen, que demuestra provenir de las gubias de un artista de mucha habilidad e inspiración. La misma rudeza de la talla de ese pie injertado se observa en la deficiente confección de las pequeñas alas que descubren al mismo operario.

Debemos confesar que no conocemos, ningún documento que atestigüe que esta pieza provenga del templo de Santa Rosa. Solamente contamos con versiones orales conservadas por el vecindario del pueblo. Ellas dan origen a hipótesis que deben ser cuidadosamente analizadas y revisadas. Lo que no se puede negar es el parentesco entre este ángel con los dos angelitos músicos del ático del retablo de Santa Rosa, cercanía advertida por el Prof. Héctor Schenone apenas vio la fotografía de la pieza del Museo del Barro. La mano del escultor es indudablemente la misma a pesar de algunas diferencias: este ángel no es

un niño, como los otros dos, sino un mancebo o adolescente. Las pequeñas alas parecieran diferenciarlo de los angelitos del ático que no las tienen. Sin embargo un examen de dichas alas y la espalda demuestran que en su estado original, este ángel, del Museo del Barro, tampoco las tenía. Aunque las botas, o sandalias, son exactamente iguales, los paños del ángel adolescente exhiben un diseño más cuidadoso en la cobertura de su sexo, acorde a la edad y desarrollo de su cuerpo. También el rostro y el mechón de la frente, tripartido, es idéntico al del angelito negro. Pero no sopla una flauta o chirimía, como los angelitos del ático, sino que parece cantar al ritmo de un laúd, u otro instrumento cordófono, hoy perdido, que se apoyaba contra su abdomen. Su especial composición hace suponer una ubicación lateral en un retablo.

Este ángel músico es uno de los pocos ejemplos de figuras de ángeles adolescentes en las misiones. Por su rostro, la anatomía del cuerpo, los pliegues del cuello y los del paño de la cintura, esta imagen proclama la mano del escultor y maestro de las Misiones: el Hno. Brasanelli.

MUSEO DE ARTE SACRO MONSEÑOR JUAN SINFORIANO BOGARÍN:

La Santa Ana con la Virgen Niña

Entre todas las imágenes de este museo se destacan dos por su estilo europeo y técnicas de tallado excepcionales, diferentes a las demás del museo, americanas. Se trata de una *Santa Ana con la Virgen Niña*, fig. 114, y un *San Matías*, fig. 113, con una gran hacha en la mano. Tanto la *Santa Ana* como la *Virgen Niña* tienen, del mismo modo que el *San Matías*, ojos de vidrio, técnica que el maestro repetiría solo 20 años más tarde en la *Virgen de Loreto* de Santa Rosa.

La *Santa Ana*, cuya altura es de 1,10 m, es de las pocas imágenes misioneras que conserva la policromía original gracias a que no fue sometida a restauraciones junto a otras imágenes del mismo museo.

Su estilo de pliegues filosos y de efecto gráfico coincide con las imágenes del retablo de San Ignacio Guazú, de los primeros años de la llegada de Brasanelli a América. En el museo fue catalogada, no del todo desacertadamente, como imagen de procedencia europea, sin saber su relación con el estilo de los tallistas lombardos de la madera, entre ellos los hermanos Taurino, con cuyas obras se podrían confundir las primeras tallas de Brasanelli en las misiones.

Entre las hipótesis posibles sobre su origen nos seduce la que la atribuye a uno de los numerosos encargos que se habrían solicitado al recién llegado maestro. Entre esos encargos, algunos muy lejanos, se hallaría también el *Flagelado de Paraguari*, con el cual guarda mucho parentesco estilístico. La *Santa Ana* habría sido tallada por el maestro jesuita, probablemente para ser instaurada como la imagen tutelar del pueblo de Santa Ana, Provincia de Misiones, Argentina. Su tamaño, poco mayor de un metro, es suficiente para ser destacada como imagen patronal, al mismo tiempo que evita el excesivo peso, inconveniente en una imagen que debió efectuar un largo viaje y un cruce de río, siempre dificultoso. De ser así, después de su viaje de ida a la mesopotamia, habría sido traída, de retorno al Paraguay 120 años más tarde, por las tropas que incendiaron Santa Ana y a los otros pueblos del Paraná: Corpus, San Ignacio Miní, Loreto y Candelaria, mientras las tropas del Mariscal das Chagas Santos hacían lo mismo con los pueblos e iglesias de la costa del río Uruguay.

Siguiendo la misma hipótesis se puede pensar que esa imagen no se afianzó demasiado en ningún pueblo paraguayo por lo que Mons. Bogarín pudo traerla a su Museo del Seminario Diocesano que se transformó más tarde en el museo que lleva su nombre. Ningún pueblo reclamó esa imagen, del modo como fue reclamado el gran retablo de Ipané que el

Museo debió devolver. De ser imagen patronal evidentemente no pudo haber sido sustraída y trasladada a Asunción por Monseñor Bogarín, ni tampoco su respeto por los sentimientos religiosos de un pueblo le hubiera permitido hacerlo.

La *Santa Ana* del Museo de San Ignacio Guazú, **fig. 115**, aunque sin la Virgen Niña y con el brazo derecho levantado pudo haberse originado en la presencia del modelo de Brasanelli, que los ignacianos querían aprovechar antes de que la imagen inicie su larga travesía. Pero esta santa fue esculpida para un pequeño nicho y mira al frente, según costumbre guaraní, y no hacia un costado, a su hija, como la representó el artista europeo. Debemos recordar que ninguna figura de Brasanelli mira decididamente al frente, salvo sus últimas realizaciones, entre ellas el *Niño Jesús Alcalde* de San Ignacio Guazú y la *Virgen de la Candelaria* de Santa María de Fe.

El San Matías de José Brasanelli

El rostro del *San Matías* es extrañamente parecido con el *Flagelado* de Paraguarí, **figs. 95-97**. Obsérvese la típica conjunción de los dedos mayor y anular de la mayoría de las manos del maestro. Los pliegues de la túnica y manto son los típicos de Brasanelli en el período de la confección de los retablos para la iglesia de la Compañía de Córdoba, que coincidió, al parecer con el tallado de las imágenes del retablo mayor del templo de San Ignacio Guazú (1692-1696).

La hipótesis de que esta imagen pudo ser parte del encargo del pueblo de Santa Ana y que ambas obras, la *Santa Ana con la Virgen Niña* y el *San Matías*, pudieron haber sido confeccionadas conjuntamente, encuentra apoyo en las coincidencias estilísticas y técnicas de la talla, de su excelente estofado, como en el mismo sistema empleado para los ojos de vidrio. Además, el haber llegado conjuntamente a la misma Colección, aunque no signifique una prueba definitiva, aboga por un origen común e iguales circunstancias históricas.

No sabemos el porqué de la devoción al apóstol San Matías en el pueblo de Santa Ana. Una relación posible estaría dada por el atributo del Santo, la gran hacha que pudo cobrar especial interés en la época, convirtiéndose San Matías en el Patrono de las hachas y de las labores de los hacheros del monte. Brasanelli logró representar este atributo con admirable destreza e ingeniosa idea, **fig. 113**.

9. 5.- Las pinturas de Brasanelli: los cobres de Santa Rosa vistos por Martín de Moussy

Las pinturas de las misiones fueron las que más sufrieron en las guerras y saqueos que se abatieron sobre los pueblos guaraníes. Ellas sufrieron más aún que las imágenes de bulto pues en su mayoría no fueron objetos de culto como aquéllas. Podemos clasificarlas según los mismos criterios seguidos con las esculturas. Las anteriores a Brasanelli, las que pertenecen a su mano y las posteriores. El período prebrasanelliano encierra muchos misterios siendo contadas las imágenes sobrevivientes que analizamos bajo el título de imágenes *conquistadoras* y las imágenes *fundadoras-predicadoras* en los capítulos 1 y 2.

De las pinturas restantes originarias del siglo XVII, al igual que las *estatuas horcones* la mayoría provienen del apartado pueblo de Santiago. Ellas sobrevivieron, no como pinturas en sí mismas sino como tapas-postigos de altares portátiles y diferentes hornacinas que han sido desarmadas para mostrar sus interiores pintados. También cinco de los paneles de los más de mil que tenía originalmente el techo de San Ignacio Guazú, y que se conservan en la Colección Gancedo en el Museo Histórico Provincial de Santiago del Estero, permiten apreciar los contornos vigorosos de todas las representaciones pintadas por los artistas guaraníes.³⁵⁵

³⁵⁵ Ferreira Pérez, Saturnino: *San Ignacio Guazú. Venturosa Primera Reducción Jesuítica iniciada por el Santo San Roque González de Santa Cruz*. Asunción: Augusto Gallegos Producciones, 2000.

Esa predilección por los contornos lineales de los objetos y figuras debería ser tenida en cuenta por los restauradores cuando efectúan lo que ellos llaman “reposiciones cromáticas”. Sobre todo en la definición de los ojos, cejas y labios se destaca la gran diferencia entre las policromías originales de los repintados actuales, de los siglos XX y XXI. En este aspecto es oportuno señalar que, a pesar de las críticas de que han sido objeto las restauraciones de los años 80, ese carácter lineal no ha desaparecido en las imágenes tratadas entonces. La gran experiencia y conocimiento del restaurador Tito González acerca de la imaginería guaraní le ha inclinado, a conservar y a reproducir ese énfasis lineal de los pintores guaraníes, al contrario de lo que ha ocurrido con las pinceladas casi impresionistas aplicadas desprolijamente en la restauración de 2000 en algunas imágenes de San Ignacio Guazú.

Las características señaladas permiten distinguir también la labor de Brasanelli de la de los pintores guaraníes que remarcaron en el gran mural de la Capilla de Loreto de Santa Rosa los contornos de las figuras en la época de las misiones o, posteriormente, en un intento de salvar con fuertes siluetas dichas figuras que parecían, en parte, algo desvanecidas, **figs. 185 y 186**.

El Hermano José Brasanelli fue mencionado con mucha frecuencia como pintor pero no conocíamos hasta ahora ni una sola de sus pinturas.

Martín de Moussy hace referencia a las numerosas pinturas sobre cobre vistas por él en Santa Rosa (Paraguay). Evidentemente, Santa Rosa fue, y en parte sigue siendo, un santuario que guarda mayor número de obras de Brasanelli. En su momento hubo varios centros semejantes, entre ellos Loreto, San Ignacio Miní, Concepción, San Borja, Itapúa y Santa Ana, los que hoy no cuentan con una sola obra del maestro.

En el testimonio dejado por Martín de Moussy en su visita a Santa Rosa, en 1856, describe la Capilla de Loreto:

*“[...] se conservan otros cuadros magníficos, de mano maestra, representando variados motivos piadosos, y una colección de retratos de los más famosos jesuitas. Tales pinturas nos parecen de origen italiano.”*³⁵⁶

Ese testimonio es una pista muy importante que puede conducirnos al autor de esas pinturas que difícilmente sea otro que Brasanelli dada su importante actuación en esa capilla. Pero no hay testimonios posteriores de esas pinturas en cobre.

Con anterioridad ya el Gobernador Liniers, en 1804, elogiaba la escuela de pintura de Santa Rosa, de las cuales nos quedan fragmentos en tablas.³⁵⁷

Sin duda, llegaban numerosas visitas para contemplar la extraordinaria *Anunciación* y las demás esculturas de esa capilla. A falta de documentos escritos debemos buscar entre los relatos de los recuerdos alguna tradición oral de algún visitante. En Paraguay, la familia Gill, descendientes del Presidente Juan Bautista Gill, guarda una pintura sobre cobre que recibió éste de regalo cuando visitó Santa Rosa a fines del siglo XIX. La señora Esperanza Gill, de Asunción, nieta de aquel mandatario, como artista plástico, supo valorar el testimonio de aquella visita. Ella posee uno de esos “*cuadros magníficos*” que recibiera su abuelo, que representa a San Francisco Javier rogando a Jesús que detenga la peste que castigaba a la población. En la parte superior se ve al ángel exterminador que envaina la espada ante el gesto de Cristo, conmovido por la oración del Santo de rodillas en medio de los enfermos,

356 **Moussy, Martín de:** *Description géographique et statistique de la Confédération Argentine*. Paris, 1860-1864, vol. III, pp. 713-714. En: **Furlong, G:** *Misiones...* op. cit., p. 525.

357 **ANA.** Serie Histórica, vol. 191. Informe de Liniers, 1804. Citado por Ramón Gutiérrez: “Los pueblos jesuíticos del Paraguay. Reflexiones sobre su decadencia”, en: *Suplemento Antropológico*. Revista del CEADUC. Asunción, 1979, vol. XIV, 1-2, p. 193.

moribundos y muertos. La pintura tiene varias lagunas-faltantes, sin embargo, es posible apreciar un buen trazado de las figuras y un intenso colorido en una época en la que se podía esperar en una colonia española más un tenebrismo de Caravaggio, Ribera y Zurbarán, que el fuerte cromatismo de un seguidor de Anibale Carracci. Varias figuras de querubines, en especial el ángel exterminador muestran notable parentesco con algunas esculturas, en particular con el ángel del Museo Julio Castilhos de Porto Alegre (Brasil). Ese parentesco, sobre todo el perfil del rostro, despeja toda duda sobre su pertenencia a Brasanelli, **fig. 184**.

La otra pintura atribuida a Brasanelli, en poder del Ingeniero Hugo Barrail, de Asunción, de mayor tamaño y cuyo soporte es una tela, representa la Visitación de María a su prima Isabel, **figs. 187 y 188**. Probablemente esta escena ha sido restaurada en varias partes y no luce el mismo colorido de la anterior, su aparente “tenebrismo” puede deberse más a los restauradores que a su autor original.

Es lamentable que sólo una pintura sobre cobre de las muchas que menciona Martín de Moussy, haya sobrevivido hasta la actualidad. Debemos pensar que la lámina metálica del soporte era más codiciada que las pinturas mismas, por lo que quedan pocas esperanzas de la conservación de alguna más. Aunque no se pueda descartar que en alguna colección particular paraguaya o extranjera se encuentre algún otro ejemplo de las numerosas pinturas sobre cobre de Brasanelli.

La Capilla de Loreto nos reserva muchas sorpresas más y una de ellas son las pinturas murales que acompañan a la escena de *La Anunciación*, esculpida por Brasanelli. El análisis detallado de cada una de esas figuras permitirá establecer relaciones aún poco estudiadas con las demás obras del mismo autor, que si bien no tenemos su atribución segura se sitúan en los itinerarios donde residió y dejó trabajos suyos. El diseño de varias figuras, sobre todo del San Miguel y sus ángeles no pueden dejar muchas dudas sobre la participación de Brasanelli en esa pintura mural. El fuerte cromatismo lo aleja del tenebrismo de Caravaggio y Ribera y permite reconocer al autor del cobre de la Sra. Esperanza Gill cuya ya señalada relación con los Carracci es indudable y por otra parte rara en la época colonial.

Sobre las pinturas de Brasanelli contamos con muy poca documentación. Debemos basarnos exclusivamente por los análisis estilísticos que a veces deben llevarse a cabo sobre obras desaparecidas. Éste es el caso de los *ángeles músicos* de la cúpula de la iglesia de los jesuitas de Córdoba (Argentina), quemados u oscurecidos por el humo de un incendio que sufrió la iglesia. Como ya fue señalado, las fotografías publicadas por la Academia Nacional de Bellas Artes de las pinturas de dicha cúpula, anteriores al incendio, permiten destacar un notable parecido con las figuras de la pintura mural que sirve de fondo al grupo escultórico de *La Anunciación* de Brasanelli en la Capilla de Loreto de Santa Rosa (Paraguay).

La probabilidad de dichas obras de pertenecer a Brasanelli la podemos establecer en el siguiente orden de prioridad:

La obra más segura es el cobre de la Sra. Esperanza Gill; le sigue la tela en propiedad del Ing. Barrail.

Casi la misma certeza podemos adjudicarle a las pinturas murales de la Capilla de Loreto de Santa Rosa. En cambio, en cuanto a las pinturas de la cúpula de la iglesia de los jesuitas de Córdoba, aunque no pueden desconocerse en ellas ciertas características comunes a las demás obras de Brasanelli, tampoco podemos estar seguros de su atribución a juzgar exclusivamente por las fotografías en blanco y negro de la Academia.³⁵⁸

358 *Documentos de arte argentino*. Cuaderno XII. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 1942.

Las fotografías de la Capilla de Loreto de Liber Fridman, tomadas en 1941, muestran mucho más de lo que actualmente se puede observar en ese gran mural. Cuando recibí esas fotografías, en 1994, y las comparé con los *ángeles* de la cúpula de los jesuitas de Córdoba, creí que este tema podría hallarse casi resuelto. Sin embargo, las restauraciones en la Capilla de Loreto (algunas probablemente ya de la época jesuítica) y las fotografías (no tan precisas como sería de desear) de la Academia sobre las pinturas de la cúpula de la iglesia de los jesuitas de Córdoba vuelven difícil un pronunciamiento definitivo. Solamente la comparación de todas las figuras entre sí, de los rasgos anatómicos y del sistema de escorzos nos permitirá avanzar en este tema.³⁵⁹

Esperemos que futuras investigaciones arrojen más luz sobre las primeras pinturas de Córdoba, porque de ser Brasanelli el autor de esos *ángeles* ellos debieron ser pintados en el período de la instalación de los retablos, alrededor de los años 1694-1696?

Debemos tener en cuenta que esas pinturas fueron hechas para ser vistas desde la distancia por un espectador situado en la iglesia que mira a lo alto de la cúpula. Ello exigió pinceladas sintéticas de fuertes contrastes, muy distintas a las pinturas normales que se contemplan de cerca, como el caso del cobre de la Sra. Esperanza Gil. De haber sido ejecutadas por Brasanelli, ello indicaría su responsabilidad en otras pinturas que decoran la iglesia y que fueron concebidas en un programa general de ornamentación del templo en el que, sin duda, Brasanelli tuvo, sino total autoría, por lo menos una importante participación y seguramente la dirección.

También algunas láminas del libro de Eusebio Nieremberg, impreso en las misiones, tienen un claro estilo brasanelliano. Si él mismo ejecutó los grabados, como sería mi parecer, o solamente proporcionó los diseños, son temas que esperamos ver resueltos algún día no muy lejano.

359 Page, Carlos A.: "Las pinturas de la cubierta de la iglesia de la Compañía de Jesús de la ciudad de Córdoba (Argentina)". XII Jornadas sobre misiones jesuíticas. Simposio 4: Sonido, Imagen, Ritual y Escritura. Buenos Aires, 2008. En CD.

LA INVESTIGACIÓN DE LOS ESTILOS MISIONEROS DEL SIGLO XVII

10. 1.- El Maestro de San Ignacio Guazú, un genial escultor guaraní anterior a Brasanelli

¿Por qué he dedicado tantos años a buscar y descubrir las obras y el estilo de Brasanelli? ¿Era acaso el único artista de las misiones digno de ser estudiado? ¿Fue Brasanelli el que introdujo el arte de la escultura para reemplazar, como mandaba el Provincial Luis de la Roca, las imágenes “indecentes” de sus predecesores? Un no rotundo es la respuesta a todas estas preguntas, provengan ellas del campo de la escultura, de la pintura, o de la arquitectura.

La causa es que antes de ser conocidas las obras y los estilos de Brasanelli era absolutamente imposible fechar cualquier imagen misionera o distinguir con algún respaldo científico, y no simples palpitos, las imágenes que corresponden al siglo XVII de las del siglo XVIII. Muchos autores arriesgaron fechas sin siquiera añadirles, como corresponde cuando hay dudas, el signo de interrogación o la letra “c” de *circa*.

Para ese reconocimiento muy poco pueden aportar la investigación de la función social de esas imágenes, el estudio del contexto económico-político de su producción y su significación cultural. Se trata exclusivamente de una cuestión formal y estilística para la cual no se dispone, en el caso de las misiones, de ningún estudio previo.

El auge de los estudios sociológicos pasó por alto un exhaustivo estudio estilístico-histórico de las imágenes misioneras, tal como fue llevado a cabo durante siglos en el arte europeo, sobre el cual pudiera apoyarse científicamente ese análisis social. Esa etapa precedente e indispensable, no solamente no ha sido cumplida, ni siquiera fue comenzada en el caso de las escuelas regionales del arte sudamericano, como es el arte de las misiones jesuíticas.

En la gran exposición de escultura y pintura misioneras organizada en 1985 por el Museo Fernández Blanco de Buenos Aires todas las imágenes llevaban la datación del siglo XVIII.³⁶⁰ Cuando quise averiguar el porqué de ese criterio general de datación recibí por respuesta que así lo habían aconsejado todos los expertos consultados. El razonamiento que decidió ese expertizaje fue que el convulsionado siglo XVII, con las invasiones de los bandeirantes y constantes traslados, no era propicio para el establecimiento y continuidad de los talleres artísticos y sólo a partir del siglo XVIII tenemos documentos sólidos que prueban su funcionamiento. Efectivamente no había ninguna base segura para remontar algunas obras al siglo XVII. Los críticos que se arriesgaban a hacerlo no tenían en claro la diferencia entre un juicio científico y un palpito o un simple acertijo. Esa situación es la que describió muy bien el estudioso del arte misionero, el Dr. Bailey.³⁶¹

Recién el conocimiento y el estudio de las obras de Brasanelli permitió distinguir las imágenes anteriores, del siglo XVII, de las “reformadas” producidas por él y sus discípulos. Se logró establecer así tres series estilísticas de imágenes: la primera que carece de cualquier signo barroco italiano-brasanelliano; la segunda correspondiente a las imágenes *reformadas*; y la tercera, en un nuevo estilo misionero postbrasanelliano, con algunas señales de las imágenes *reformadas*, a veces más claras, otras veces difícilmente reconocibles pues se hallan incorporadas en el arte local de un modo que vuelve difícil la identificación de su origen.

360 *El Arte de las Misiones Jesuíticas*. Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco... op. cit.

361 Bailey, G.: *Art on the Jesuits Missions*... op. cit., p. 174.

Teniendo en cuenta las numerosas menciones documentales sobre el artista lombardo y las características estilísticas nada comunes de sus obras parece increíble el tiempo transcurrido y las vacilaciones en reconocer sus excepcionales obras. El anonimato total reemplaza aquellas frecuentes menciones documentales y el hermetismo de las obras en entablar un diálogo, mediante el análisis de cuestionarios y comparaciones estilísticas frecuentes, casi rutinarias, en otros corpus artísticos estudiados por los críticos de Historia del Arte.

Varios historiadores del arte resuelven este tema diciendo: se atribuye a Brasanelli tal o cual obra sin mencionar sus fuentes ni investigaciones para dicha atribución que proviene de estos primeros reconocimientos.

Además de esas dificultades epistemológicas, existen los problemas generales de todo el arte misionero, resultantes de los incendios de los pueblos durante la resistencia de Andresito hasta la extinción de la nación misionera, y las continuas destrucciones que siguieron hasta la actualidad. Si retrocedemos en el tiempo nos encontraremos con el reemplazo sistemático de las obras del siglo XVII por las talladas por Brasanelli y sus seguidores en el siglo XVIII. Si los Padres apoyaron con entusiasmo la introducción en las misiones del estilo barroco europeo-italiano, tenemos muchas pruebas de que el estilo e iconografía de las imágenes del siglo XVII gozaron de las preferencias de los guaraníes y también de muchos padres jesuitas. Mientras los *Crucificados* de Brasanelli alcanzaron gran difusión, así como la de los cinco santos jesuitas (*San Francisco Javier, San Ignacio, San Francisco de Borja, San Luis Gonzaga y San Estanislao de Kostka*, según el retablo de San Ignacio Guazú y la otra versión quizás anterior de Santa María de Fe), en cambio las imágenes de María realizadas por Brasanelli no han tenido igual suerte.

Las constantes variaciones introducidas por el Hermano reformador en sus tallas de la Virgen son prueba elocuente de que no pudo alcanzar un prototipo plenamente aceptado por el receptor guaraní. Él intentó reformar la imagen de la *Tupãsy* tradicional proveniente de la *Inmaculada* española de Gregorio Fernández, **fig. 38**. En vano quiso reemplazar la peana con los querubines y la luna por el esqueleto y la serpiente. Tampoco fueron bien vistos los brazos gesticulantes de sus Vírgenes en reemplazo de los tradicionales, recogidos en oración, **figs. 39-43**. Menos éxito aun tuvo su porfía en cubrir la cabeza de María con el velo ocultando la abundante cabellera de la *Virgen* de Gregorio Fernández o del Hno. Luis Berger. Evidentemente esas cabelleras descubiertas y sueltas cayendo por los hombros y la espalda tenían un atractivo particular pues eran las mismas de las *kuña* guaraní que soltaban sus trenzas cuando acudían a la iglesia a orar con las manos juntas y recogidas sobre el pecho. La pervivencia y la gran difusión de esta imagen tradicional en toda la Provincia Paraquaria es clara prueba del fracaso y del rechazo de la nueva iconografía de la Virgen que quiso introducir la reforma del Provincial Luis de la Roca y su artista ejecutor, Brasanelli.

Si bien el modelo iconográfico provino de Gregorio Fernández, fue indudablemente la versión extraordinaria de la *Tupãsy* de San Ignacio Guazú el ejemplo seguido por los escultores de los talleres misioneros. No nos referimos a la *Inmaculada* del altar principal que sigue a la pintura de la *Virgen de los Milagros* de Luis Berger sino a la otra del manto piramidal y túnica de pliegues verticales y paralelos de las *estatuas horcones* antiguas. El ahuecamiento del manto a los costados y por atrás relaciona esta imagen con los tres *San Miguel* y con el *Cristo Yacente* del Museo de San Ignacio Guazú, **figs. 26-29**.

Estas cinco tallas provienen, con toda evidencia, de la misma escuela y taller. Este origen común lo confirma el ahuecamiento de las túnicas del manto de la *Virgen*, de la túnica de los *San Miguel*, o del paño de pureza del *Yacente*. La coherencia del pensamiento plástico que exhiben las cinco imágenes de este museo difícilmente pueda originarse en diferentes artistas con tantas coincidencias. El extraordinario nivel escultórico de estas cinco obras de-

lata mejor que un documento escrito la presencia de una poderosa individualidad artística que creó esas obras, que impresionaron a los escultores de todos los talleres de su época. Contrariamente a Brasanelli, que concebía sus formas proyectadas al espacio circundante, de salientes agudas y profundas cavidades o “entrantes”, de contrastantes de luces y sombras, el maestro de las cinco imágenes mencionadas de San Ignacio Guazú concebía sus formas de manera opuesta al estilo barroco: sus bultos modelan sus poderosos volúmenes con suaves y redondeadas salientes que proclaman el triunfo de su rotunda y unitaria volumetría.

Un artista europeo del período románico o un seguidor de Piero della Francesca hubiera podido comunicarse espiritualmente, en su lenguaje plástico, con estas imágenes guaraníes. Brasanelli, dominado ya por ideales barrocos, no estaba preparado para comprenderlas, por lo menos en un comienzo, aunque más tarde debemos admitir una gran apertura suya al arte misionero y a sus imágenes, las que incluso han ejercido influencia en sus esculturas. Estas imágenes del siglo XVII sobrevivieron a sus reformas gracias al profundo arraigo que tuvieron en la devoción del pueblo guaraní. Aunque ellas, y otras hoy perdidas, fueron desplazadas de los lugares de privilegio, como los retablos centrales, sin embargo, no solamente sobrevivieron, sino que muchas de ellas conservaron su policromía original y sus excelentes dorados en mejor estado que las imágenes posteriores del siglo XVIII.

Únicamente el conocimiento del estilo e iconografía de las obras de Brasanelli nos permitió reconocer las obras de los escultores anteriores a su llegada, así como estimar el extraordinario nivel artístico alcanzado por algunas de ellas.

Además ese conocimiento también nos permite juzgar el sentido de las reformas, y cómo ellas interrumpieron el notable desarrollo alcanzado por la escuela de San Ignacio Guazú de las últimas décadas del siglo XVII.

Es de lamentar que las restauraciones realizadas en el período 2000-2005 en el Museo de San Ignacio Guazú, con limpiezas y repintados, hayan borrado numerosas huellas que permitían investigar la personalidad de este excepcional escultor guaraní del siglo XVII. Tampoco fueron más prudentes esas intervenciones con las imágenes del altar mayor talladas según modelos de Brasanelli. Dos de los modelos, guardados en el Museo de Santa María de Fe, por conservar su policromía original podrían constituirse en valiosas referencias y guías para los restauradores. El desconocimiento de esta relación no permitió comparar las actuales restauraciones de las imágenes con sus modelos originales. Hoy, la diferencia tan marcada entre unos y otros proclama las evidencias del fracaso y desacierto de dichas intervenciones. Si lleváramos los modelos de *San Luis Gonzaga* y *San Estanislao de Kostka* de Santa María de Fe y los cotejáramos con las imágenes de San Ignacio Guazú que en ellos se inspiraron, y que antes de los repintados tanto se les parecían, quedaríamos asombrados de los cambios producidos.

Solamente otra desgracia podría superar estas pérdidas de autenticidad sufridas por el Museo de San Ignacio Guazú, y sería que los mismos restauradores llegaran a intervenir las obras del Museo de Santa María de Fe. Se borrarían así las últimas huellas que permiten identificar las imágenes de Brasanelli de las otras de su época y de las anteriores a su llegada, las del siglo XVII. Hasta ahora ello no ha ocurrido gracias a la intervención personal del Sr. Obispo de San Bautista de las Misiones (Paraguay), Mons. Mario Melanio Medina, quien ha ordenado detener las desafortunadas restauraciones.

Por estos motivos es que las fotografías utilizadas en este trabajo son anteriores a dicha intervención. No es que dichas fotografías pertenezcan a las imágenes en su estado original, pero las intervenciones de 1980 del restaurador Tito González que ellas reflejan, si bien no siempre estuvieron basadas en los métodos científicos modernos, sin embargo fueron respetuosas del contexto cultural y artístico de la época. De lo cual podemos concluir que todo

restaurador debería conocer, además de los métodos y técnicas de su oficio de restauración, el contexto cultural y el estilo de las imágenes a intervenir. El señor Tito González, por lo que pude comprobar en mis conversaciones y, en ocasiones, polémicas con él, conocía como pocos el arte sudamericano colonial y frecuentaba todos los museos misioneros y la imaginería que en ellos se guardaba. Hubiera deseado que conociera con más profundidad la historia de las misiones y sobre todo su Historia del Arte. Pero, en 1980, no se admitía siquiera la posibilidad de que algún día se pudiera formular esa historia.

Retornando al análisis de las obras que atribuimos al Maestro de San Ignacio Guazú, es posible estar seguros de que el tratamiento de los rostros, manos y sobre todo de los pies acusa un autor común. El gran *Ángel* de Santa María de Fe, **figs. 50-52**, que perdió sus alas, sigue de cerca al escultor de San Ignacio Guazú, relación posible de reconocer en la definición del cuerpo como cilindro, en la túnica muy ahuecada en su borde inferior, en el tratamiento del rostro, de los pies y de las manos. Podríamos pensar que se trata del mismo autor, de no destacarse una profunda diferencia en la comprensión de los volúmenes del cuerpo. El tórax de cada uno de los *San Miguel* de San Ignacio Guazú revelan, no solamente un profundo estudio anatómico de modelos naturales sino la exaltación de sus volúmenes geométricos que transmiten el ímpetu de su poder.

En el tratamiento del tórax reside la principal diferencia de la personalidad del escultor de San Ignacio Guazú del de Santa María de Fe, como nos lo revela el análisis estilístico. Este último lo concibe todavía como una parte integrada al cilindro de la *estatua horcón*. Su idea se acerca todavía más a la geometría del árbol que a la del cuerpo humano, paso dado con gran lucidez por el Maestro de San Ignacio Guazú.

A las cinco imágenes atribuidas hasta ahora al Maestro de San Ignacio Guazú debemos sumar los dos pequeños *ángeles* en vuelo fijados en la pared a los costados del retablo del *Niño Jesús Alcalde* en la capilla consagrada al mismo, contigua a las salas del museo. Un detenido análisis de estas dos imágenes, especialmente de sus rostros, nos proporcionó la enorme satisfacción de este descubrimiento.

En el pueblo de Santa María de Fe también hay dos *ángeles* en vuelo, a los lados de la Virgen patrona. Se trata de imágenes muy importantes para el estudio estilístico de ambos sistemas, el de San Ignacio Guazú de *túnicas ahuecadas*, y el de Santa María de Fe de *pliegues aplanados*.

10. 2.- El descubrimiento del estilo de los “*pliegues aplanados*” y su difusión en las misiones

La comparación del gran *Ángel* de Santa María de Fe, **figs. 50-52**, con las obras de su Maestro de San Ignacio Guazú nos muestra, por una parte, al discípulo que imita pero sin alcanzar la monumentalidad de su maestro, pero por la otra, al artista guaraní que desarrolló el plegamiento de los mantos de un modo totalmente nuevo y desconocido. El mismo *Ángel* en la parte inferior de su túnica demuestra una soltura en el manejo de los pliegues que desconocía su maestro. Fue entonces que nació el estilo de los *pliegues aplanados*: un nuevo sistema que tendrá amplias aplicaciones y versatilidad. La obra más importante de ese estilo es la imagen de la patrona del pueblo, de 2,4 m de altura, que quizás fuera la más imitada de todas las creaciones guaraníes de esa época.

Uno de los primeros descubrimientos, en ese sentido, lo hizo mi colaboradora Isidora Gaona que me llamó la atención sobre la semejanza de los pliegues del manto de la *Virgen “descabezada”* de Concepción y los pliegues del manto de la Patrona de Santa María de Fe. A partir de esa primera relación se sucedieron los descubrimientos de ese estilo difundido en

Santa María de Fe, en Caazapá, en Concepción, en San Luis y en algunas imágenes domésticas de la región de Concepción. En esa zona, el Profesor Alfredo Poenitz descubrió un notable conjunto de imágenes domésticas de una *Sagrada Familia*, **fig. 130**, cuyos integrantes son verdaderos exponentes de ese estilo de *pliegues aplanados* a pesar de que la *Inmaculada*, por su iconografía, siga el modelo de la patrona de Concepción tallada por Brasanelli, **fig. 126**.

Se podría abrigar alguna duda sobre el surgimiento autóctono misionero de ese estilo que podría llegar a ser una sistematización de los pliegues de alguna imagen europea. Sin embargo, la primera aparición de esos *pliegues aplanados* se dio en una de las imágenes más autóctonas guaraníes que se pueda encontrar: el *Ángel* de túnica ahuecada de Santa María de Fe. En ese *Ángel* se ensaya por primera vez ese sistema que no tiene antecedentes ni en el arte misionero ni en el arte europeo, **figs. 50-52**.

Dicho sistema, ampliado y desplegado, ofrecerá un surgimiento y una afirmación que han pasado inadvertidos hasta ahora. Inclusive una obra inspirada en un modelo de Brasanelli como es la Patrona de Concepción, ha sido trasladada al estilo autóctono de *pliegues aplanados* en un hecho sin precedentes. El mismo *San José* de ese extraño conjunto, descubierto por Poenitz en la región cercana a Gobernador Virasoro, muestra ejemplos de *pliegues aplanados* que son una afirmación y un desafío al maestro Brasanelli. Es como mostrarle la obra y proclamarle: nosotros decimos lo mismo, pero en lenguaje guaraní. El maestro, sin duda, no podía rechazarlos y así probablemente se estableció un diálogo que se descubre en las demás obras de esa región cercana a Concepción. Las principales son las imágenes de piedra itaquí de la fachada de Concepción, **figs. 134-140**, que surgieron sin duda en el mismo clima cultural que las tres imágenes pequeñas de la *Sagrada Familia* de Gobernador Virasoro.

Podemos preguntarnos: ¿qué pasó con la reforma barroca llevada a cabo por Brasanelli y patrocinada por Luis de la Roca? Es difícil responder, pero lo que sí es seguro y evidente es que el estilo de los *pliegues aplanados*, iniciado en el siglo XVII en Santa María de Fe, continuó con toda vitalidad hasta la expulsión como lo prueban las imágenes de Trinidad, en especial los *ángeles* del friso y la *Santa Ana* del Museo de Ciencias Naturales de La Plata, Argentina, **figs. 243-246**.

10. 3.- Los centros artísticos que coexistieron y rivalizaron con la reforma barroca de Brasanelli

Los creadores de las imágenes de la fachada de Concepción podrían ser originarios de San Nicolás. Este pueblo está envuelto en el misterio. Ya el Padre Ruiz de Montoya se refería a la fe especialmente firme de los nicolasistas, puesta a prueba sin debilitarse por hambrunas y pestes. Después contamos con la mención del Padre Sepp de haberles comprado un retablo para mandarlo a un pueblo nuevo de Chiquitos. Finalmente, en todas las crónicas sobre la rebelión guaraní al Tratado de Permuta, San Nicolás aparece como el pueblo más perseverante en no mudarse.

Entre las siete cartas enviadas al gobernador Andonaegui la de San Nicolás, en su versión original, era la única que no mencionaba amenazas bélicas y exponía, únicamente, argumentos religiosos para no mudarse. Recordemos la carta ya citada en el primer capítulo referido al Padre Roque González, quien fue el fundador de ese pueblo:

“Todas estas cosas admirables sucedieron por obra de Dios. A nosotros como pobres criaturas tuyas nos es difícil abarcar [estimar acabadamente] el que para redimirnos [rescatarnos] en la Cruz su cuerpo santo fue alzado, y es muy valioso

[importante] *que lo comprendamos verdaderamente. Por todo esto es que vivamos aquí solamente, te pedimos, Señor Gobernador!*"³⁶²

La insistencia en el desarrollo de una teología original, que podía hacerse sospechosa a la Inquisición y comprometer a la Compañía, fue causa de que la carta no fuera entregada, ni traducida al español sino reemplazada por otra convencional muy diferente a la original.

Todas estas razones son suficientes para reconocer en San Nicolás importantes motivos para dedicarle estudios especiales en su aspecto histórico, cultural y religioso.

Además, también se le suman circunstancias poco claras de su posible intervención en las obras escultóricas de varios pueblos vecinos. Las originales imágenes de la fachada de Concepción, construida por Brasanelli, pudieron tenerlos a ellos como autores. Especiales circunstancias rodean a estas imágenes como para considerarlas como uno de los grandes misterios de la Historia del Arte de las Misiones que atribuimos a los talleres de San Nicolás, pero, debemos reconocerlo, sin demasiadas pruebas documentales.

El primero de los misterios es el estilo tan diferente y, podríamos decir, opuesto al que Brasanelli difundía en su reforma barroca. Se podría pensar que ello se debía a los diferentes períodos de la estadía del maestro jesuita en Concepción y de la talla de las imágenes.

Sin embargo, en una de ellas, la *Verónica*, quedó impresa claramente la huella de la labor del escultor jesuita de las misiones. Su cabeza tiene el claro sello de sus cinceles como lo prueba la comparación con los demás rostros, especialmente con el *Ángel* del Museo Julio Castilhos de Porto Alegre, Brasil.

El misterioso acuerdo entre el maestro y los tallistas de estas imágenes, a pesar de las opuestas corrientes estilísticas de sus imágenes, exige una investigación especial, pues contradice todas las suposiciones y teorías de la relación entre dominadores y dominados, los jesuitas y los guaraníes, en que se basan nuestras construcciones históricas precedentes. Además está el extraño estilo del pueblo vecino de San Luis que no encuentra nada parecido en ninguna imagen del Museo de las Misiones de San Miguel, ni tampoco figura en ninguna documentación al respecto. Sin embargo, las imágenes están allí, desafiando a los historiadores.

Aunque con notables diferencias entre sus estilos, tanto Concepción como San Luis son fieles al estilo autóctono de *pliegues aplanados* y a pesar de la presencia de Brasanelli mantienen su identidad. Especialmente Concepción, más relacionada con la tradición, y San Luis aceptando el nuevo estilo barroco pero con una modalidad propia que pretende, más que emular, competir con el maestro.

¿Todas esas características son propias de cada uno de esos pueblos o se deben a la vecindad de San Nicolás y a la participación de sus escultores en esas obras?

Estos interrogantes deberán ser contestados alguna vez, quizás por tesis doctorales enfocadas exclusivamente a estos temas, los que, por otra parte, tienen mucha vinculación con los demás problemas del arte misionero que quedaron sin resolver.

10. 4.- El desarrollo de los estilos autóctonos guaraníes a fines del siglo XVII

La historia de las búsquedas y descubrimientos de los estilos misioneros del siglo XVII estuvo colmada de sorpresas, las que no exagero al calificar de importantes descubrimientos. Según el orden cronológico, este capítulo debería presidir y ser el iniciador de esta segunda parte de las investigaciones. Pero la realidad es que fue como la última etapa del

³⁶² Gaona, I.; Sustersic, B. D.: "Las Cartas..." op. cit.

armado de un rompecabezas cuyas piezas se fueron ubicando con exactitud en los espacios vacíos restantes.

El panorama total, recién visible con las últimas piezas o teselas ubicadas en su lugar, resultó tan deslumbrante que he afrontado serio temor y dudas de incluirlo en esta Historia del Arte. Lo más difícil de esta empresa no fue la exploración misma y la descripción de los hallazgos. Lo más incierto fue intentar convencer a mis interlocutores de la realidad de los estilos surgidos en los talleres misioneros durante el siglo XVII, antes de la llegada de Brasanelli y que ellos hayan sido, no copiados, sino inventados por los guaraníes. Tampoco resultará fácil demostrar la pervivencia y continuidad del desarrollo de esos estilos autóctonos durante la campaña reformadora del maestro. Presiento que he de chocar con la misma incredulidad observada por los paleontólogos en su público respectivo cuando a partir de muy pocas piezas óseas logran reconstruir grandes y complejos organismos de animales prehistóricos.

Fue posible así, con las pocas piezas halladas, reconstruir el primer gran estilo de las misiones, el de las *estatuas horcones de cabezas ensambladas*. Como aquellos animales prehistóricos que reinaron en ciertos períodos geológicos del planeta, del mismo modo, el estilo de las *estatuas horcones* con cabezas sueltas desapareció de pronto, sin claras y evidentes causas que explicaran tan brusca interrupción. Le siguió el estilo de las *túnicas ahuecadas* cuyo centro fue San Ignacio Guazú.

Grande fue mi sorpresa cuando al tacto de mi mano y brazo descubrí los profundos ahuecamientos de las túnicas, que acompañaban las piernas de los tres *San Miguel* de San Ignacio Guazú. Ello ocurrió alrededor de 1995 y poco tiempo después pude constatar que ese estilo no se caracterizaba solamente por los ahuecamientos de sus túnicas sino también por un lenguaje coherente que permitía reconocerlo como un estilo definido con amplio radio de difusión en las misiones de la segunda mitad del siglo XVII. *Túnicas ahuecadas* en muy parecidas figuras de *San Miguel* u otros *ángeles* las he hallado en el Museo de San Miguel (Brasil), en Loreto de los esteros de Iberá de Corrientes (Argentina) y en otros pueblos, entre los que se halla el vecino de Santa María de Fe (Paraguay).

Precisamente en el museo de ese pueblo se guarda una de las piezas más notables de ese estilo de *estatuas horcones*, cuyo talentoso autor, discípulo del Maestro de San Ignacio Guazú, fue también el inventor y el iniciador del más importante de los estilos misioneros: el de los *pliegues aplanados*. Me refiero al *Ángel* de Santa María de Fe, **figs. 50-52**, el cual nunca se hubiera podido tallar estando presente el Hermano Brasanelli y sus modelos-imágenes de fuerte influencia entre los escultores guaraníes. Más aún, ese *Ángel*, iniciador del estilo nuevo, debió ser tallado por lo menos de diez a quince años antes de la llegada del maestro jesuita Brasanelli introductor del estilo barroco. Fue antes de ser conocido ese nuevo estilo italiano en las misiones, cuando se tallaron importantes imágenes en el estilo misionero de los *pliegues aplanados*. Entre ellas, los dos *Resucitados*, **figs. 55 y 56**, y otras imágenes que instalaron y difundieron ese estilo local, tanto en Santa María de Fe como en otros pueblos. Entre esas imágenes, la más importante y de mayor influencia fue la Santa Patrona del pueblo, que se halla con el Niño Jesús sobre una peana de Luna y querubines y con un relieve con las almas del Purgatorio, **fig. 53**. Esta monumental imagen de la Santa Madre con su Hijo y con corona de plata, tuvo enorme difusión, pero no ya con la advocación original sino con la de la *Candelaria*. Tenemos inequívocas pruebas de la difusión de ese estilo por todas las misiones, llevada a cabo antes de conocerse las nuevas propuestas de Brasanelli. Lo hallamos ya bien afianzado en el pueblo cercano de la orden seráfica de Caazapá (Paraguay), en San Luis Gonzaga (Brasil) y en Concepción de la Sierra, Misiones (Argentina). En la monumental fachada de la iglesia del pueblo mencionado en último término, edificada por Brasanelli y ante la presencia documentada del maestro, los escultores guaraníes talla-

ron seis imágenes en su tradicional estilo misionero de *pliegues aplanados*. Estas imágenes ubicadas en los nichos de esa fachada proclamaban por todas las misiones la simultánea convivencia de dos estilos: el barroco de Brasanelli, apoyado por la jerarquía jesuítica y el Provincial Luis de la Roca, y el estilo guaraní misionero de los *pliegues aplanados*, con fuerte arraigo en los talleres misioneros y en el pueblo guaraní, y que seguramente contaba con partidarios y defensores entre los padres jesuitas de reconocida influencia. Se trata de un hecho totalmente desconocido hasta ahora, que cuando trascienda y sea conocido por los historiadores, etnólogos y antropólogos, exigirá una nueva escritura de la historia y cultura de las misiones. Tanto los panegiristas como los detractores de los jesuitas y sus misiones, estarán obligados a revisar sus versiones sobre esa experiencia cultural y social.

Esa nueva historia no se escribió sobre las pruebas documentales de las Cartas Anuas y otros documentos de la época sino sobre las evidencias aportadas por el nacimiento, desarrollo de los estilos locales-guaraníes y su convivencia y competencia con el estilo barroco europeo afianzado desde las estructuras de poder de la orden jesuítica. Se trata, sin duda, de un suceso de hasta ahora difícil previsión por parte de los expertos y estudiosos del tema que transcurrió en el silencio de los talleres misioneros y que debería ser tenido en cuenta a partir de su ya incuestionable e inocultable realidad. Como el descubrimiento de esas imágenes no figura en ninguna ponencia anterior de mi autoría, los historiadores del arte que las siguen, pero sin mencionar a su autor, demuestran su total dependencia de las mismas ignorando esas importantísimas imágenes. Porque las imágenes de Concepción no solamente agregan conocimiento sino que modifican totalmente lo que sabíamos sobre las misiones y la muy diferente relación de los jesuitas con los guaraníes de la que se suponía.

10. 5.- El maestro europeo de Jesús y otras propuestas de futuras investigaciones

El escultor europeo aún no identificado de la Pasión de Cristo del pueblo de Jesús

En el pueblo de Jesús, Paraguay, existen tres imágenes de un estilo desconocido que no se vuelve a encontrar en ningún otro pueblo y que denota claramente una mano no indígena y seguramente europea. Ellas son: un *Crucifijo* grande, un *Cristo Yacente* y un *Cristo Resucitado*. Se trata de imágenes todas referidas a la Pasión y Resurrección de Cristo celebrada durante la Semana Santa.

Una de las características distintivas de este escultor son las enfatizadas llagas de los clavos en piernas y manos. Su forma triangular con el vértice hacia donde apunta el peso del cuerpo tiene una definición que no se repite en otros crucificados. Además, por la anatomía de los cuerpos, el plegado de los paños y sus rostros idénticos entre sí es imposible pensar en diferentes autorías para estos tres *Cristos*, que además poseen un tamaño igual, algo menor a la estatura normal humana. Quizás, por la forma de los agujeros de los clavos, y por los pliegues de los paños se podría unir a este grupo el *San Rafael* y *Tobías* de San Ignacio Guazú. Como se trata de un escultor europeo, algunos autores no dudaron en atribuir estas imágenes a Brasanelli. Pero debemos señalar que a pesar de los constantes cambios de estilo del maestro, estas imágenes de Jesús no coinciden con ninguno de sus períodos y estilos conocidos.³⁶³

Durante varios años he investigado en las cartas de archivo, pero sin ningún resultado, al artista andaluz “pintor de aguja” Salvador Conde, que estuvo en las misiones, como coadjutor, desde 1717 hasta 1768. Pero también residió en las misiones un pintor profesional,

³⁶³ **Bollini, Horacio Marcos:** *Imágenes y símbolos del mundo Jesuítico-Guaraní*. Corrientes: Fundación Tierra Sin Mal, Moglia Ediciones, 2006, p. 122.

Acasio Negale, “*procedente de Monachio*”, según la lista de embarque.³⁶⁴ Llegó a Buenos Aires con el Padre Ladislao Orosz en 1749. El historiador Luis Altamira nos cuenta sobre él lo siguiente:

“Al comienzo estuvo en las misiones guaranícas, donde enseñó a pintar a los indios e hizo imágenes para las iglesias, y luego bajó a Córdoba, donde quizás dio lecciones a los criollos y trabajó Cristos, Vírgenes y Santos para las capillas.”³⁶⁵

Según el Catálogo de jesuitas realizado por Hugo Storni, su apellido era Negele. Nació en Lindenberg (Baviera, Alemania) el 12 de junio de 1721. En 1767, sufrió la expulsión y falleció en 1773 en Gorizia (en su época Austria, hoy Italia-Eslovenia).³⁶⁶

En cuanto a las mencionadas imágenes de Jesús nadie, al parecer, llamó la atención sobre la presencia de un escultor europeo en este pueblo, algo retirado de los circuitos de los museos misioneros. Además, cuando se visita las ruinas de Jesús se piensa en “Jesús Tavarangüe”, o sea el “sustituto”, y muy pocos reparan en las imágenes, de mucho interés, que hoy prestan servicio al culto en la iglesia del pueblo actual y por lo tanto reciben con frecuencia la limpieza con “virulana” ya mencionada. Entre estas imágenes se encuentra el sorprendente *Niño Jesús Alcalde*, **fig. 157**, parecido pero no igual al de San Ignacio Guazú, **fig. 156**, una *Inmaculada*, **fig. 37**, tallada a partir del grabado de la tapa del libro del *Tesoro de la lengua Guaraní* del Padre Ruiz de Montoya, **fig. 35**, un *Niño Jesús de Praga*, sin duda traído de Europa, y otras imágenes de mucho interés, entre las que están las tres que podría haber tallado Acasio Negale.

La investigación y la identificación del artista de las imágenes de la Pasión de Jesús nos podrían resolver muchos enigmas, entre ellos el de identificar al misterioso escultor del monumental *San Rafael con Tobías* del Museo de San Ignacio Guazú. Recordemos que a pesar de los muchos estudiosos y críticos que pasaron por aquel museo, nadie ha arriesgado pronunciarse, hasta ahora, por alguna posible autoría. Se trató de un autor cuyo estilo relaciona a las tres notables tallas de Jesús con ese notable conjunto escultórico de *San Rafael con Tobías* totalmente extraño a las demás imágenes del museo. Ese autor podría haber sido el mismo artista presente en Jesús, Acasio Negale.

La presencia de escultores africanos en la Estancia de Paraguarí (Paraguay)

En el Museo Bogarín de Asunción existen dos imágenes de los arcángeles San Miguel y San Gabriel, **figs. 48 y 49**, provenientes de Paraguarí, que presentan características especiales las cuales no se dan en ninguna otra imagen misionera. Ellos no conciben la imagen a partir del tronco u horcón como una forma básica, según la concepción de los escultores guaraníes, sino que facetan los volúmenes que recuerdan lejanamente a como lo haría después Picasso en *Les demoiselles d'Avignon* que fue la obra inspirada en el arte negro, que inició el cubismo. Es probable que esas dos imágenes provengan de algún artista de entre los numerosos esclavos de la estancia de Paraguarí.³⁶⁷ Esta conclusión no es el resultado de un juicio apresurado sino la solución largamente buscada a este enigma conocido durante

364 Furlong, Guillermo, S. J.: *Ladislao Orosz y su “Nicolás del Techo” (1759)*. Buenos Aires: Theoría, 1966, p. 41.

365 Altamira, Luis Roberto: *Córdoba. Sus pintores y sus pinturas. (Siglos XVII y XVIII)*. Córdoba: Instituto de Estudios Americanistas. Facultad de Filosofía y Humanidades/Universidad Nacional de Córdoba, 1954, p. 24. Citado también en: Ribera, A. L.: “La Pintura...” op. cit., p. 518.

366 Storni, H.: *Catálogo...* op. cit., p. 199.

367 Durán Estragó, Margarita: “La Estancia Jesuítica de Paraguarí”, en: *Patrimonio Jesuítico*. Centro Internacional para la Conservación del Patrimonio -Argentina-. Buenos Aires: UNESCO, 1999, pp. 149-170.

varias visitas al Museo Bogarín, a partir de 1990, cuando lo dirigía nuestro inestimable amigo y colaborador Mons. Blujaki.

Los dos *arcángeles* son obras de difícil datación. Todo aboga por una fecha del siglo XVII, anterior al envío de las imágenes de Brasanelli. ¿Pero quién puede garantizar que no correspondan a una etapa última cuando la población de los esclavos negros creció tanto que llegaron a superar el medio millar?³⁶⁸ Sin embargo, nada hay en esas imágenes que pueda señalar el menor conocimiento de los modelos de Brasanelli y sus enseñanzas. Es más probable que la presencia de la estética africana en Paraguarí haya podido manifestarse cuando todavía no se había consolidado un estilo guaraní misionero. Se trata de un caso muy interesante, y excepcional, que documenta la libertad de los artistas misioneros durante el siglo XVII. Con la misma libertad con la que surgieron estas esculturas que testimonian una mentalidad totalmente diferente, los escultores guaraníes con más razón pudieron manifestar su propio estilo y estética. Todo cambió en el siglo XVIII con la introducción de los modelos barrocos de Brasanelli que pretendieron implantar escalas de valores más rígidas y menos abiertas a la libre creatividad de los artistas locales. Sin embargo, el análisis de las imágenes posteriores a Brasanelli demuestra que esa libertad, lejos de disminuir, ha aumentado ya que el escultor guaraní contó con más sistemas, estilos y modelos para elegir como elementos constructivos de sus creaciones.

Es de lamentar que durante las reformas y los saqueos e incendios desaparecieran la mayoría de las *estatuas horcones* guaraníes, y que las pocas que quedaron fueran descartadas de las iglesias con la llegada de los blancos. Las imágenes de vestir que éstos introdujeron no eran compatibles con las *estatuas horcones* y, sin duda, tampoco con estas imágenes de escultores negros. De lo contrario encontraríamos otras tallas (que sin duda existieron) en ese estilo que, según mi hipótesis, descubre la presencia de la estética africana en el Paraguay.

Las medallas y los Crucifijos para los “hombres adornados” de las misiones

Para la reproducción de medallas el método de los moldes de fundición o las matrices de acuñamiento son los más apropiados. Según dichos métodos deberían encontrarse medallas repetidas del mismo tema, como es costumbre en la actualidad, pero en las misiones no hemos hallado hasta ahora esas repeticiones.

Dos medallas del mismo molde serían como dos objetos gemelos. ¿No tendrá alguna relación este tema con la costumbre ancestral guaraní de matar a uno de los recién nacidos de tratarse de hermanos gemelos? Sabemos que, gracias al aviso de algunos niños, el misionero ha podido salvar varias vidas de gemelos que serían sacrificados según la costumbre tradicional. ¿No podrá ser que esa costumbre se extendiera a otros campos y no solamente a los hijos gemelos?

Por ejemplo: en Trinidad se rescataron cerca de dos docenas de imágenes de *cabezas de ángeles* para claves de arcos, todas no solamente diferentes sino también de distintas manos, lo cual les asegura una total diferencia de aspectos y de origen, **figs. 279-286**. Se trata de una notable participación popular, pero ¿no tendrá ella un trasfondo mítico para evitar la posibilidad, de provenir de un mismo autor, de darse una situación de rostros gemelos esculpidos como en serie?

De comprobarse alguna aversión a una situación de “figuras gemelas” sería una explicación de por qué en las misiones no hemos podido hallar imágenes repetidas.

Sería entonces dificultoso que los escultores guaraníes aceptaran modelos de grabados para tallar imágenes “gemelas”. En el caso de los modelos de Brasanelli (conocemos tres)

368 **Ibídem.**

los copistas introdujeron varios cambios que son producidos intencionalmente, y no por casualidad ni por diferencias del oficio de escultor.

Se explicaría entonces por qué en los talleres misioneros no se trabajaba nunca en serie como lo imaginó algún ilustrador de textos sobre las misiones. El dibujante representó un taller donde un grupo de indígenas trabaja bajo la atenta vigilancia del misionero en la reproducción en serie de la misma figura.³⁶⁹ La imaginación occidental se toma la atribución de presuponer cualquier cosa sobre las misiones resultando, como en estos casos, verdaderas contradicciones históricas. Del guaraní “sabemos que trabajaban con grande esmero y sin prisas, como si, a la manera de Praxíteles, se propusieran elaborar obras maestras ‘a eternitati’, ‘que habrían de vivir por toda la eternidad’.”³⁷⁰

Todo lo producido en los talleres misioneros, aunque no siempre del mismo nivel de calidad, es el resultado de estilizaciones que exigen largos procesos de observación y decisiones, como bien escribió el misionero, “a la manera de Praxíteles”³⁷¹, o sea al modo en que opera un verdadero artista y no un simple artesano que cumple funciones mecánicas manuales. Cada imagen, sea talla o pintura es, por lo tanto, una obra única que no admite una producción seriada como lo comprobamos por los ejemplos que llegaron a nosotros. No sabemos en qué medida el tabú de los gemelos y el evitar toda referencia al “señor incestuoso” pudo influir en el rechazo de las copias textuales de grabados u otros modelos enviados como “ejemplos” a los escultores de las imágenes misioneras.³⁷² Además es difícil saber si los misioneros jesuitas estaban enterados de dichos tabúes y de conocerlos si lo informarían por escrito en sus comentarios y correspondencia a Europa. Se trata de una investigación que apenas se inicia y que, a pesar de que no sabemos que nos podrá deparar, no podía quedar sin mencionar.

Las aproximadamente quince medallas halladas en el antiguo cementerio de Yapeyú y más recientemente en Jesús Tavarangüe llaman la atención del historiador del arte por su iconografía, por su estilo de representación y por su técnica de fundición muy especial.

Al tomar conocimiento de esta colección gracias a un alumno que cursó un seminario de arte misionero, aunque juzgué muy interesante dicho tema, lo postergué para otra investigación. El reciente hallazgo de un pequeño *Crucifijo* misionero en la mina jesuítica de Intihuasi de Catamarca me decidió incluir el tema de las medallas y *Crucifijos* entre las investigaciones y propuestas.

Lo más notable de estas medallas es que, como ya lo señalamos, son todas distintas. Entre las más interesantes figura una que escenifica el *Éxtasis de Santa Teresa* y otra que representa *La Visitación*. La primera, aun siendo dependiente de la iconografía creada por Bernini, tiene rasgos originales, tanto en el ángel con el dardo como en la santa con un gesto de dolor, que no figuran en su modelo de la Capilla Cornaro de Roma. En cuanto a la escena de *La Visitación* nos recuerda la pintura de Brasanelli sobre el mismo tema en poder de un coleccionista de Asunción, **figs. 187 y 188**.

También en las excavaciones de las ruinas de Jesús Tavarangüe se han hallado similares medallas como nos informara recientemente el Dr. René Krüger. El Padre Guillermo Furlong dio a conocer en su libro sobre *Nuestra Señora de los Milagros*, dibujos de varias medallas, de las cuales la cruz N° 9 y la medalla N° 10 parecen de origen misionero.³⁷³

El Padre José Peramás escribió que:

“La habilidad de estos indios es grande: trabajan mil curiosidades en madera y hueso: imitan excelentemente la pintura y bordados, pero lo que hacen con emi-

369 Maeder, E. J. A.; Poenitz, A. J. E.: *Corrientes Jesuítica...* op. cit.

370 Furlong, G.: *Historia Social y Cultural del Río de la Plata...* op. cit., p. 312.

371 *Ibidem*.

372 Una versión del mito de los gemelos figura en: Cadogan, L.: *Ayvu Rapyta...* op. cit., p. 115.

373 Furlong, G.: *Nuestra Señora de los Milagros...* op. cit., lám. entre pp. 68 y 69.

nencia es copiar o imitar lo impreso, sacando el traslado tan semejante al original que es menester mucho cuidado para distinguir el uno del otro; [...]".³⁷⁴

Si fueran exclusivamente excelentes imitadores ¿por qué entonces no se han encontrado nunca dos figuras iguales ni dos rostros idénticos, como si fueran gemelos? Se trata de un interrogante que aún no fue investigado y que puede deparar más sorpresas. En el pequeño Museo de San Nicolás se exhiben dos moldes de medallas, pero es difícil averiguar si se trata de dos casos de un molde empleado en el vaciado en bronce o plata de la misma pieza o ese molde permitía obtener varios ejemplares de la idéntica medalla. Lo que es posible confirmar hasta ahora es que los guaraníes misioneros no se adornaban con las crucechitas de madera que imaginan algunos ilustradores sino que se trataba de una gran variedad de medallas y cruces de metal que por los hallazgos actuales eran en su mayoría diferentes.

374 **Furlong, G.:** *Misiones...* op. cit., p. 451.

EL CAMBIO DE UN TIEMPO SAGRADO POR UN TIEMPO PROFANO: EL “COMERCIO” Y EL “PROGRESO” SUPLANTAN A “LA MAYOR GLORIA DE DIOS”

11. 1.- El fin del “*proyecto guaraní-jesuitico*” y la inclusión definitiva de las misiones en el “*estatuto colonial*”. La decadencia general. El caso del derribo del pórtico de Trinidad

Desde el punto de vista de la conservación de los pueblos y de su patrimonio el período que sigue a la expulsión de los jesuitas puede ser dividido en tres etapas: el período colonial, hasta 1810, que podemos calificar de constante decadencia a pesar de los diversos intentos de reorganizar los pueblos; el período republicano, del siglo XIX, de destrucción casi total de las misiones, sobre todo las mesopotámicas; a partir de 1935 el período actual de recuperación y restauración de los pocos restos sobrevivientes del patrimonio guaraní-jesuitico.

Después de 1768 los destinos de los jesuitas y de los guaraníes siguieron rumbos diferentes. Los jesuitas fueron forzados a alejarse de sus fundaciones y de su feligresía guaraní y llevados como cautivos a Europa. Ese suceso se conoce en la historia con el nombre de “*expulsión*” o “*extrañamiento*”. Sorprende que no se lo denomine *repatriación*, según lo fue en la realidad, ya que la mayoría de ellos eran originarios de Europa. Ninguno de los misioneros se alegró de ese retorno forzoso a su tierra natal, de donde ellos habían partido para transformarse en “*obreros de indios*”. Ellos vinieron a instaurar un proyecto ideado por su fundador, San Ignacio de Loyola. Se trataba de la conversión de las almas y de la creación de las condiciones de vida que hicieran posible, además de la conversión, la vida y acrecentamiento de esas comunidades guaraníes-cristianas. Su progreso y riqueza material eran tales que despertaron las ambiciones de los funcionarios de la Corona, los que decidieron apoderarse de su gobierno.

Si para los jesuitas la expulsión fue un hecho traumático, más traumáticas aún fueron las consecuencias de su partida para los pueblos misioneros. Pero no fue, como se ha creído, que sin su dirección los guaraníes no podían continuar su vida y el cuidado de los pueblos. Fue porque se les impusieron nuevas autoridades que trajeron y pretendieron implantar un nuevo proyecto: el de la sociedad mercantilista y capitalista europea. El lema *todo para mayor gloria de Dios* fue reemplazado por: *el comercio hace la felicidad de los pueblos*.

La primera consecuencia fue la partida de los mejores artesanos y maestros de oficios hacia las ciudades de los blancos. Ellos trabajaban hasta entonces *para mayor gloria de Dios*, el *Tupãmba’e*, propiedad comunitaria de sus pueblos, y ahora debían pensar en sus familias y sus condiciones de vida. Les era muy difícil hacerlo en las misiones donde los talleres se abandonaban ya que lo importante era mandar a Buenos Aires las mayores remesas de yerba, cueros, telas de algodón y lana y los codiciados envíos de tabaco. Los escultores, pintores, doradores, plateros, herreros, albañiles y los demás oficios que ya no tenían trabajo emigraron a las ciudades donde recibieron excelente acogida.

Desde entonces, si se necesitaba una labor especializada en las misiones se debían contratar maestros españoles o criollos de las ciudades y no guaraníes pues ya no se los encontraba allí:

*“Demostrada queda pues la ingerencia de Maestros de Obras españoles y extranjeros que reemplazan a los desaparecidos artesanos misioneros, y a ellos podríamos agregar los que conducen las obras de San Miguel, Jesús, San Ignacio Guazú y Santa María de Fe. En estas dos últimas actuará el Maestro Arquitecto Tomás Mármol nacido en Buenos Aires y fallecido en Asunción en 1825.”*³⁷⁵

Los testimonios en este sentido son abrumadores y los pueblos guaraníes debieron salir a reclutar maestros y artesanos a Buenos Aires y otras ciudades del litoral fluvial. A sólo dos años de la expulsión, en Yapeyú, el más populoso de los pueblos, se debió contratar a los maestros albañiles Domingo Ocampos y Joseph Domingo Montaña y al despacharlos de regreso afirma el Administrador que lo hizo:

*“en razón de que no habiendo materiales ni gente con que fabricarlos no podemos darles que hacer, no obstante en que hay mucho en que poder ejercitarlos en reedificación del pueblo y su Iglesia, pero estamos ahora disponiendo poner un capataz español y con alguna poca gente que se puede recoger trabajo en fabricar materiales que luego que haya suficientes para empezar la reedificación avisaremos a V. E. para que mande un albañil”*³⁷⁶

Pero mucho más increíble aún fue lo sucedido cuando el pueblo de San Juan Bautista contrató al de San Miguel para que le hiciera el retablo mayor de la Iglesia en 1780. El contrato especifica que:

*“verificada la obra su colocación y dorado les había de entregar el referido pueblo de San Miguel, catorce mil cabezas de ganado vacuno, en cuya virtud y por carecer el dicho pueblo de San Juan de sujeto inteligente que pueda dirigir la obra y por consiguiente a los Maestros Carpinteros y tallistas que tiene dicho establecimiento ha venido a ésta su Administrador Don Juan Antonio Isasviribí en solicitud de un Maestro Facultativo en el arte para la referida dirección y en efecto habiéndolo encontrado se ha convenido el dicho administrador con Don Bartolomé Ferrer en cantidad de dos mil pesos plata corriente con la condición de que había de ser costado y mantenido a expensas del dicho pueblo de San Juan [...]”*³⁷⁷

¿Qué ocurrió para que se llegara a esta situación nunca vista durante la presencia de los jesuitas? Los maestros guaraníes que se distinguían en el oficio de la talla de madera, además de los herreros, sastres, pintores, doradores, curtidores de cuero y talabarteros, ceramistas, etc. abandonaban las misiones buscando mejores oportunidades laborales.

Más notable todavía resulta lo que ocurrió con el arte constructivo. Mientras los indios en su estado, según los blancos, aún “salvaje”, construían grandes templos “tan a gusto quanto ningun español las hiziera”³⁷⁸, después de dos siglos de civilización debían llamar a carpinteros españoles porque los guaraníes, al parecer, se han olvidado de esos oficios que dominaban antes de la llegada de los jesuitas. Esos constructores españoles, en general de origen vasco y llegados desde Buenos Aires, eran bien tratados y remunerados; en cambio, los maestros guaraníes, dado el régimen de comunidad al que estaban sometidos eran expo-

375 Archivo Nacional de Asunción. Testamentarías. Volumen 657, en: **Gutiérrez, Ramón**: *Las misiones jesuíticas del Paraguay desde la expulsión a la independencia*. Sin Publicar.

376 **AGN**. Sala IX -17-4-2. Carta del 12 de agosto de 1772.

377 **Ibidem**. Contrato. Buenos Aires. 24 de junio de 1780.

378 **Leonhardt, C.**: *Cartas Anuas...* op. cit., p. 150.

liados por los administradores y tuvieron que emigrar a las ciudades en búsqueda de mejores condiciones de vida. El gran descenso poblacional de los pueblos de las misiones (inmediato a la partida de los Padres) y, por otra parte, el incremento que experimentan las estadísticas demográficas de las ciudades (desde el momento de la institución del Virreinato) son elocuentes índices de este fenómeno de migración. Además, el mejoramiento de las condiciones de vida de los poblados de blancos con el aporte de los artesanos misioneros es un tema que no ha sido estudiado hasta ahora y que revela este fenómeno de transferencia poblacional.

Sobre el nivel de los oficios en Buenos Aires en el siglo XVII da testimonio una carta del obispo del Río de la Plata al superior de las misiones jesuíticas, de 1677, pocos años después de que se techara con maderas de la reducción de Corpus la iglesia de los jesuitas de Córdoba. Narra el fracaso de las obras de la catedral *“por falta de inteligencia en los artífices y mala calidad de los materiales”*. Lo cual no debe asombrar pues:

*“Aquí no hay modo para cortar y labrar estas maderas porque la calidad de las de los montes no es buena y cuando lo fuera faltan oficiales y gente que ayude. [...] Y así vuelvo los ojos a sus Reducciones donde me dicen es grande la abundancia de madera de todas calidades, y que sobra la gente así para cortarlas como para labrarlas porque para todo hay indios inteligentes y maestros.”*³⁷⁹

El pedido final ilustra sobre la increíble escasez de aquella diócesis en el siglo anterior a la expulsión:

*“También yo necesito del favor de V. R. [...] porque me hallo sin casa en que vivir, sin una silla en que sentarme, ni cajas para mi familia, ni hay aquí medio para hacerlas ni comprarlas [...]”*³⁸⁰

El obispo que así escribía y que rigió la diócesis rioplatense desde 1676 hasta 1700 era Antonio de Azcona Imberto. El deplorable estado de la catedral de esa época es conocido pues el gobernador Martínez de Salazar debió construir una capilla para proteger de las goteras el notable *Crucifijo*, que donó a la iglesia y que talló por su encargo el portugués Manuel de Coyto en 1671. Aquella donación es hoy la imagen más antigua y venerada de la catedral.

El prelado pedía maderas, pero sobre todo *“indios inteligentes”*, lo cual pone de manifiesto las dificultades de una fundación como aquella de Buenos Aires, que no se apoyaba en poblaciones americanas preexistentes.³⁸¹ Aunque habían transcurrido cien años desde entonces las condiciones en 1768, en la época de la expulsión de los jesuitas, no han cambiado mucho. Recién con la llegada de los maestros guaraníes la situación de Buenos Aires, Santa Fe, Corrientes y Asunción, e incluso de Córdoba, mejoró apreciablemente. Ese gran cambio, aunque en sentido contrario, se sintió también en las misiones. El descenso de la calidad de vida y de todos los oficios en los pueblos fue notable.

Escribía Diego de Alvear admirado de la iglesia de San Borja, y sobre todo de su altar:

“El retablo principal [...] llena todo el testero con agradable sencillez y majestad; y finalmente la imagen del santo no desdice a la hermosura de toda la obra;

379 AGN. Sala IX, 6-9-4. Ver: **Sustersic, Bozidar Darko**: “La escultura en el Río de la Plata durante el período colonial”, en: **Gutiérrez, Ramón** (coord.): *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid: Cátedra, 1995, pp. 271 y 272.

380 *Ibidem*.

381 *Ibidem*.

*siendo más que todo de admirar sea puro trabajo de los indios, dirigido por los misioneros. En el día no se puede emprender en Misiones esta clase de edificios ni remediar el que se quebrare [...] tanto han caído las artes desde la expulsión de los jesuitas.”*³⁸²

El Gobernador de Misiones Francisco Bruno de Zabala, en 1788, encontró muy arruinados los pueblos de San Nicolás y San Juan Bautista y ordenó entonces que se reedificaran. En un documento de 1794, el Administrador Nicolás de Atienza indica que se están realizando diversos trabajos pues: *“el pueblo está casi todo arruinado y la mayor parte del caserío por tierra de forma que solamente las cuadras que se van haciendo nuevas son las que pueden subsistir”*.³⁸³

En la reconstrucción estaba:

“el vecindario tan pensionado que ni para sus propias granjerías tienen tiempo pues la mayor parte de la gente vive en los campos por falta de viviendas, hasta que por sus turnos les toca un cuarto de los que nuevamente se fabrican”.³⁸⁴

En esta situación *“no pueden ir a beneficiar la yerba y más de una tercera parte de la población huyó por no tener donde vivir”*.³⁸⁵

Algo semejante ocurría en Paraguay, donde se había llegado al extremo de que *“las selvas estaban llenas de hombres fugitivos de una sociedad que les priva hasta del recurso de alimentar a sus hijos”*, según informaba, en 1798, el Gobernador Lázaro de Ribera al Rey.³⁸⁶

Un caso especial: Trinidad y el derribo de su pórtico

Analizar los procesos de deterioro de las iglesias misioneras bajo el régimen colonial sería un tema valioso aunque interminable. Entre todas las demás, la iglesia de Trinidad constituye un caso especial dado que su ruina no fue efecto de la acción del tiempo ni del abandono y del poco cuidado sino que se debió a un accidente provocado intencionalmente en su frente o pórtico.

Ya que el templo de Trinidad ocupó nuestra atención en varios capítulos de la Primera Parte, el lector se preguntará si fue mantenido adecuadamente y cuándo se produjo su derumbe y su estado de ruina actual.

Cada visita a Trinidad se inicia con la cuestión del pórtico. El hecho de que no esté en ruinas como el resto de la iglesia, que sus zócalos no muestren hundimientos, que parezca como cortado en un mismo nivel, todo ello comprueba la misma verdad insólita, increíble e inverosímil de que la parte más bella, el rostro del edificio, su fachada, no ha sufrido un accidente sino que ha sido arrancada y derribada por voluntad y orden de los funcionarios responsables de su conservación.

Tanto al entrar como al salir del templo se nos plantea el mismo interrogante: ¿Por qué derribaron el pórtico?

La respuesta es la orden de Buenos Aires, firmada por Ángel Lascano, administrador de las Misiones, que se guarda en el Archivo de Asunción y que revela la misteriosa e incomprensible decisión de derribar ese pórtico-fachada:

382 Alvear, D. de: *Relación...* op. cit., pp. 670 y 671.

383 AGN. Documentos varios (1798-1803). Colección Andrés Bello. Agradecemos el conocimiento de este informe al Prof. Ernesto J. Maeder.

384 *Ibidem*.

385 *Ibidem*.

386 *Ibidem*.

"Sres. Corregidor, Cabildo y administrador del Pueblo de Trinidad. Muy Señores míos:

El Sr. Capitán General le previene al Sr. Gobernador de esos Pueblos para que facilite los medios más conducentes para derribar el frontis de la iglesia, respecto a que según manifiesta el mapa que vuestras Mercedes se han servido remitirme se puede separar el dicho frontis sin que peligren las paredes de los costados y la bóveda, sobre cuyo particular les prevendrá a vuestras mercedes el dicho Sr. Gobernador lo que deban efectuar en ese asunto.

*Dios guarde a Vuestras Mercedes muchos años. Buenos Aires y Septiembre 1 de 1774. Juan Ángel de Lascano".*³⁸⁷

No se trata, por lo visto, del simple capricho de un administrador, como suponía el Padre Pablo Hernández, sino de una orden, directa o invocada, del Gobernador y Capitán General, entonces Juan José de Vértiz, transmitida al Administrador General de los Pueblos, Juan Ángel Lascano, y al Gobernador de Misiones, Francisco Bruno de Zabala en base a un proyecto, *mapa*, confeccionado en el mismo pueblo de Trinidad.

Queda claro que el fin de esa operación no pudo ser el aprovisionamiento de materiales, los que estaban disponibles en la vieja iglesia fuera de uso, o en los grandes muros del patio del colegio, o ya en la misma cantera cercana. De necesitar sillares, la carta sería una solicitud de autorización desde Trinidad a Buenos Aires y no, como en este caso, una orden desde Buenos Aires a Trinidad. ¿Cuál fue la idea que impulsó la orden de ese derribo?

El otro interrogante es saber por qué, contrariamente a lo que supone el que escribió la carta, el retiro del pórtico afectó al equilibrio general del edificio causando su desplome.

La primera mención del derrumbe es la carta a Vértiz de noviembre de 1776, dos años después de la anterior, escrita por Juan Valiente, Teniente del nuevo Departamento de Candelaria:

*"A instancias del Administrador de este Pueblo ha sido preciso pasar por él y lo he encontrado en deplorable estado la Iglesia caída enteramente desde la puerta hasta el crucero del altar mayor [...]"*³⁸⁸

El 2 de diciembre de 1776 escribe el Cabildo de Trinidad, solicitando autorización para retirar piedras caídas de la iglesia y utilizarlas en la construcción de una nueva:

*"Acuerdo celebrado en este Pueblo por los Señores Justicia y Regimiento de él, hoy 2 de Diciembre de 1776 [...] como a más de dos años nos hallamos sin Iglesia, por haberse arruinado la suntuosa que dejaron los Regulares expulsos, de 3 naves, e incapaz de compostura, pues se halla la mayor parte en tierra, y lo restante que se compone del frontispicio, abierto por diversas partes de arriba abajo [...] Uno de los cuatro pilares que sostienen la media naranja, ha mostrado gran sentimiento por haber caído mucha parte de la Bóveda Mayor y la del lado al pie de dicho pilar [...]"*³⁸⁹

387 A.N.A., CRB, Cat. 10-30-24-24. "Oficios de Juan Ángel Lascano, administrador general de los pueblos guaraníes, dirigidos a los corregidores y al Cabildo de Trinidad, refiriéndose a cuestiones administrativas", documento N° 13.

388 AGN. Sala IX, 17-6-3.

389 "Acuerdo celebrado en este Pueblo por los señores Justicia y regimiento de él, hoy, dos de diciembre de 1776". AGN. Sala IX, 17-6-3. Citado por Gutiérrez, R.: *Evolución urbanística...* op. cit., p. 144.

Mientras Juan Valiente escribía “la puerta”, la carta del mes siguiente del Cabildo habla del “frontispicio”. En realidad se trata del mismo lienzo de muro donde se hallaban las tres puertas y que después del derribo del pórtico hacía las veces de fachada o *frontispicio*.

El tercer documento, de idéntica fecha, proviene del cura de Trinidad:

“[...] como a mediados del mes de Agosto cayó segunda ves la mayor parte de la Capilla Mayor con una de las menores enteramente: quedando solamente los pilares que sostienen la media naranja, altar mayor, las dos sacristias, una nave chica, frontis y Torre: pero todo tan deteriorado que por todas partes amenaza ruina, de modo que se hace ya imposible su Composición, y con aprovecharse algún material, me parece no se causara tanto estrago cuando venga abajo lo que esta por caer. Como ha sucedido en las dos antes: en la primera, se sepultaron varias imágenes entre las piedras, y en la segunda mayor número y con la diligencia de bajar algún material, no se perderán las que existen sino aquellas que estan grabadas en la misma pared, que en por ello no se podrán sacar: por lo que me parece mas que acertado el antecedente acuerdo: y para que conste firmo esta [...].

Fr. Nicolás Mariano Alcaraz

2 Dic. 1776”³⁹⁰

Tanto el Cabildo como su cura solicitaban permiso para surtirse de los sillares caídos para la pequeña iglesia, que se estaba construyendo en reemplazo de “la suntuosa” arruinada. Si debieron pedir autorización para recoger materiales de una iglesia en ruinas, cuánto más tendrían que haberlo hecho para utilizar los del pórtico de una iglesia en servicio como lo suponía el Padre Pablo Hernández. Sin embargo, fuera de la orden del derribo, de 1774, en la nutrida correspondencia del Administrador General, Ángel Lascano, no aparece absolutamente ninguna mención, ni anterior ni posterior, acerca del derribo del frontispicio ni ninguna otra noticia o comentario referido a la iglesia de Trinidad. Es muy extraño que, durante los dos años siguientes al desplome, nadie del pueblo escribiera algún comentario sobre la iglesia caída y las causas del desastre. Sin duda que el silencio de Lascano fue intencional, mientras que el de las autoridades del pueblo obedecía a estrictas órdenes suyas. Fue Juan Valiente el que rompió ese silencio que a él no lo obligaba y que no sabemos hasta cuando se prolongaría. Sin duda hay que atribuir también a esas órdenes de Lascano la omisión de cualquier mención del derribo del pórtico como causa evidente del desplome del edificio.

Los viajeros que en el siglo XIX pasaron por Trinidad sólo describen la decadencia del pueblo. A fines de ese siglo Leopoldo Lugones vio así las ruinas de la iglesia: “Trinidad, con la cual me especializo [...] dijérase destruida por un terremoto; tal es su ruina [...]”.³⁹¹ En su tiempo todavía quedaba un sector de la bóveda del presbiterio y uno de los arcos torales, lo cual confirma que la cabecera fue el sector que más perduró.

Según la hipótesis sobre la debilidad de los cimientos, el retiro del *frontispicio* jamás podía producir su hundimiento sino, por el contrario, su afirmación ya que aligeraba el peso del edificio.³⁹² ¿Por qué entonces el derrumbe coincidió con esa operación? De acuerdo a la

390 AGN. Sala IX, 17-6-3.

391 Lugones, Leopoldo: *El Imperio Jesuítico*. Buenos Aires, 1906. 2ª ed., 1907.

392 Vera Vierci, Roberto: “Aspectos constructivos de la iglesia de Trinidad y proceso de destrucción de la misma”, en: Carlos Cabo de Villa y otros: *En el Cauce del Tiempo*. San Lorenzo, Paraguay: ARQUNA, Facultad de Arquitectura, 1996, pp. 103 a 117. El autor colaboró en las tareas de consolidación del edificio hasta el año 1982, período en que se llevaron a cabo las obras en la cabecera de la iglesia. Su informe es la única publicación sobre los trabajos que hemos conocido y contiene noticias de interés. Pero algunas de sus conclusiones, como la cercanía de Jesús “para subsistir a Trinidad, ya que ésta presentaba alarmantes problemas de estabilidad” -p. 105- contradicen notoriamente la documentación conocida.

misma hipótesis, el crucero con la cúpula debería ser la parte más dañada y sin embargo, es la mejor conservada y fue la última en perder su cubierta, como lo atestiguan todos los documentos citados. Además, el hundimiento de los cimientos produce grietas que anuncian desplomes. En cambio, la iglesia de Trinidad se derrumbó repentinamente, como un castillo de naipes al que se hubiera retirado uno de sus elementos.

Todos los documentos conocidos testimonian que el derrumbe de la bóveda principal, iniciado en los pies de la iglesia y no en la cabecera, coincidió con *el derribo del frontispicio*. ¿Cuál era la función del pórtico en el equilibrio general de la iglesia? No era el de un simple y estático contrafuerte, como podría suponerse intuitivamente, a primera vista. Ese pórtico actuaba por medio de su bóveda, la cual descargaba sus fuerzas sobre los primeros grandes pilares y el muro en que impostaba la gran bóveda central. Al faltar el pórtico se alteró ese equilibrio y uno de los primeros pilares se desplazó casi 5 cm hacia el naciente, como lo comprobó nuestro relevamiento.³⁹³ Fue allí y entonces que se inició el desplome de la bóveda principal, propagado como un incendio a toda la nave central y al resto del edificio. La cúpula se mantuvo, a pesar del *sentimiento* de un pilar, presionado por la bóveda en su caída. Dicho empuje se transmitió al transepto oriental, inclinando peligrosamente su pared hastial, cayendo la bóveda, la sacristía y comprometiendo el muro lateral este del presbiterio y, como es lógico, la bóveda de su cubierta.

Los hundimientos de los pilares de los pies de la iglesia son testimonio de la historia de esos instantes dramáticos en que se inició la caída general. Los restos del pórtico muestran hasta donde alcanzó su derribo y en qué momento se inició el accidente. Por su poco peso y por su separación de la iglesia esos restos casi no experimentaron hundimientos.³⁹⁴

¿Cuál fue entonces el verdadero móvil de la orden del *derribo del frontis*?

La única finalidad posible de esa acción fue despojar al gran templo de su más destacado ornato, el que manifestaba al exterior toda su grandeza y el genio del arquitecto. En San Miguel el inmenso pórtico construido por el Padre Francisco de Ribera tapó la mayor parte de la fachada de Prímoli. En Trinidad esto no podría ocurrir, pues el mismo arquitecto diseñó un pórtico antepuesto a su iglesia. El pórtico fue su principal creación, la fachada o *el frontispicio*, admirado y alabado por todos los que lo veían. El Padre Jaime Oliver que describió todas las iglesias misioneras le dedicó el más elocuente elogio: "*la fachada y torre es cosa soberbia*".³⁹⁵

Sin embargo, el destino parece haberse ensañado con las fachadas de Prímoli. Hoy se conoce su monumental concepción únicamente en la restaurada fachada de San Miguel que quedó al descubierto después de la caída del pórtico de Ribera. De la fachada del templo de Trinidad tenemos sólo una somera idea, fundada en una imagen grabada sobre un baldosón de la iglesia, realizada por un obrero guaraní mientras trabajaba en el corte y cocción de esos ladrillones.³⁹⁶

La grandiosidad y la belleza de la fachada de Trinidad fue también la causa de su perdición. Ese monumento glorificaba demasiado a los vapuleados jesuitas como para ser tolerado; era como un permanente reproche no soportado por los funcionarios que ejecutaron con tanta saña la expulsión. Constituía la mejor respuesta y una elocuente desmentida a la campaña de calumnias antijesuíticas de Bucarelli y del Conde de Aranda. Ya que no sabían construir nuevas iglesias decidieron derribar la fachada de la jesuítica. La drástica y hoy incomprensible orden de demoler ese pórtico fue entonces una decisión política, concebida quizás por el mismo Bucarelli y ejecutada por sus funcionarios cuando debió alejarse a España, en 1771, para responder a las acusaciones de desvío y apropiación de fondos

393 Sustersic, B. D.: *Templos...* op. cit., pp. 302 y 303.

394 *Ibidem*, p. 174. Ver gráfico con las cotas de los hundimientos respectivos.

395 Oliver, J.: *Breve noticia...* op. cit., f. 5. Ver: Auletta, E.: "El P. Jaime Oliver..." op. cit.

396 Perasso, José A.: *Historia y arqueología del pueblo de la Santísima Trinidad del Paraná...* op. cit.

resultantes de la venta de *temporalidades*, bienes de los jesuitas. Allá debió comparecer en varios juicios por las arbitrariedades cometidas durante su gobierno ya que “*dio muestras de poseer un carácter irritativo y arbitrario a la vez, hasta el extremo de alentar el ensañamiento en los procedimientos contra vecinos por mera sospecha de la comisión de delitos*”.³⁹⁷

En el congreso de CICOP del año 2002³⁹⁸ llevado a cabo en la localidad de San Bernardino, en Paraguay, expuse un estudio detallado de la relación de fuerzas de los empujes del pórtico y la bóveda de la nave central donde se explicaba la función de cada parte en el equilibrio general tal como fue planeado genialmente por Prímoli. Sin embargo, no todos los arquitectos pudieron aceptar dichos análisis, y sin hacerse cargo de la documentación existente, en especial de la carta del Archivo de Asunción, algunos rechazaron mis conclusiones, sin duda demasiado inverosímiles para su lógica académica. Desde entonces prefiero mencionar los hechos, la carta de Lascano y el derrumbe de la iglesia, sin profundizar en las causas ni estudios de fuerzas y resultantes para que cada uno extraiga las conclusiones según sus propios alcances intelectuales y su lógica. Si en la actualidad hay personas que a pesar de su formación profesional, y a pesar de toda la información complementaria que les he brindado, no logran comprender la relación entre el derribo del pórtico y el derrumbe del edificio restante, menos podía preverlo el que emitió esa orden, Juan Ángel Lascano.

Creo que el tema del derribo del pórtico encierra, además, muchas claves sobre las mentalidades de los hombres de la época de la expulsión, las que aún permanecen demasiado vigentes como para poder investigarlas objetivamente y hacerse cargo de ellas aceptando los resultados de dichas investigaciones en todas sus implicaciones.

En realidad se trata de una verdadera catástrofe que está documentada por la carta del Archivo de Asunción y que permaneció ignorada ya que ningún historiador paraguayo, ni de otra nacionalidad, se ha ocupado hasta ahora de ella. Creo que el derrumbe de la iglesia de Trinidad se pasa por alto por su incómoda carga simbólica ya que fue una catástrofe provocada deliberadamente de la cual nuestra época ni ha tomado conciencia ni le interesa tomarla todavía. Seguimos como aturdidos por la cantidad de *slogans* que no nos permiten ver la realidad de esa época. Estamos convencidos del progreso, del comercio, de la “*felicidad de los pueblos*”, quizás ya no tanto como lo estaba Bucarelli pero todavía creemos que ellos traerán el ambicionado progreso y que todo lo que parece oponerse al mismo debe ser derribado como hostil a la integridad de nuestra conciencia cultural e ideológica “*progresista*”.

Por todo ello, el juicio sobre esa época, por más que implique la destrucción de grandes obras de arte, nos deja casi indiferentes, mientras nos escandalizamos por vandalismos semejantes en otros contextos como los de los talibanes en Afganistán. Por ello todavía no nos queda totalmente claro quienes eran y son los *atilas* y quienes los *civilizados* que realmente trabajaban por el progreso de la humanidad. Pero lentamente el telón se está descubriendo y el cuadro que se descubre es muy distinto del que suponíamos.

La iglesia de Trinidad, por más órdenes secretas que pretendieron ocultar su historia, está mostrando toda su verdad que se proyecta, no solamente a sus naves y bóvedas, sino a toda la historia de ese tiempo y a la terrible historia que barrió del escenario, también en nombre del progreso y la civilización, a la nación guaraní.

En nuestro caso, la preocupación actual y puntual es el destino de las imágenes de Trinidad y la respuesta a la pregunta: ¿hubo imágenes exentas además de las que se conocen actualmente?

397 **Alterach, Miguel Ángel:** *La expulsión de los Jesuitas: Misión Bucarelli y Ursúa y “Memoria histórica...” de Doblas para Félix de Azara*. Buenos Aires, 2000, p. 27.

398 **Sustersic, Bozidar Darko:** “Las verdaderas causas de la caída de la iglesia de Trinidad del Paraná”. Ponencia presentada en el VI Congreso Internacional de Rehabilitación de Patrimonio Arquitectónico y Edificación. San Bernardino, Paraguay: CICOP, Septiembre, 2002. En CD.

El párroco de Trinidad, en su carta de 1776, habla de dos caídas: la primera, que sepultó varias imágenes y la segunda que sepultó un número aún mayor. Además había imágenes que estaban grabadas en la misma pared, que eran los relieves incrustados que no se podían sacar.

Sin duda, en Trinidad hubo muchas imágenes que quedaron sepultadas y algunas se rescatarían al sacar el material de los sillares. Además hubo muchas imágenes “grabadas” fuera de los frisos que hoy conocemos.

De esas imágenes exentas y grabadas se guardan restos en la sacristía y en el “museo lítico”. Estudiar una por una e intentar reconstruirlas en sus lugares de origen es, sin duda, una tarea muy necesaria que sólo en parte ha sido llevada a cabo hasta el momento.

11. 2.- La epopeya de la nación guaraní en defensa de su territorio y su identidad (1815-1819)

La caída del régimen colonial y las proclamas de libertad e igualdad de los nuevos gobiernos republicanos no trajeron la tan deseada libertad y autonomía a los guaraníes. Todos los nacientes estados vecinos que declaraban, como la Asamblea del Año 13 en Buenos Aires, la libertad de los vientres de la raza negra, miraban con ambiciones los territorios misioneros y las manos de obra de sus hacendados y hábiles pobladores. Pero los guaraníes también escucharon las nuevas proclamas lanzadas por los criollos contra los españoles, sus aparentes opresores.

A pesar del entusiasmo de los guaraníes por la libertad y la independencia de los imperios coloniales de España y Portugal, y de su adhesión hacia la nueva causa en las nuevas Provincias Unidas del Sur, los cambios políticos ocurridos a partir de 1810 les fueron totalmente adversos.

Cuando Artigas, en 1815, creó la Liga de los Pueblos Libres, estaba tomando forma su gran proyecto de federalismo de las Provincias Unidas del Río de la Plata. Los guaraníes de las misiones se sentían equiparados, en ese proyecto, a los demás ciudadanos, tanto como soldados, como en las demás funciones. El delegado de la Provincia de Misiones y su pronto gobernador fue un guaraní, Andresito Guacurarí. Su primera medida fue reunir un ejército de misioneros para luchar contra los unitarios de Corrientes, los paraguayos acuartelados en Candelaria y los portugueses que ocupaban, desde 1802, los siete pueblos misioneros orientales.

En esos sucesos históricos los guaraníes mostraron cualidades culturales y étnicas notables. Esas características se pusieron de relieve gracias a esos acontecimientos, sin los cuales sería totalmente imposible conocerlas y pasarían inadvertidas para la Historia.

Una documentación particularmente significativa proviene de Corrientes, del tiempo en que Andresito Guacurarí como gobernador del distrito se estableció en la capital junto con los guaraníes que lo acompañaban. Los relatos tendenciosos y discriminatorios de los criollos hablan de salvajes indios que formando un malón arrasaron Corrientes. Pero dos inglesas que residían entonces en la ciudad presenciaron el comportamiento de los guaraníes y de su jefe Andresito como vencedores de los unitarios y como ejército de ocupación y gobierno de esa capital correntina. Fue una gran fortuna que nos dejaran por escrito su imparcial y objetivo relato. Se trata de las hermanas Anne y Jane Postlethwaite que escribieron una suerte de diario personal de esa ocupación. La conducta que adoptaron los guaraníes, descrita en esa carta, contrasta con el salvajismo general de esa época en que, después de las batallas, abundaban los degüellos y fusilamientos, pillajes, saqueos y toda clase de vejaciones como los que narra, entre otros, Cunningham Graham³⁹⁹. Las hermanas Anne y Jane Postlethwaite no observaron nada de ello.

³⁹⁹ **Cunningham Graham, Robert Bontine:** *A Vanished Arcadia Being Some Account of the Jesuits in Paraguay 1607 to 1767*. 1998. Versión en italiano: *Una Arcadia Perduta. Un racconto di Gesuiti e indios Guaranì in Paraguay tra il 1607-1767*. Treviso: Edizioni Tintoretto, 2006.

La historia narrada comienza con la determinación de Bedoya, el gobernador de Corrientes, de matar a todos los ocupantes de una población guaraní que no habían querido alistarse a su ejército unitario. Una mujer sobreviviente, que vio morir a su marido e hijos, narró el suceso a las hermanas que la curaban de las heridas de un tiro y varios sablazos. El jefe de los guaraníes, Andresito Guacurará, federal como Artigas, su padrino, acudió con su tropa, venció a Bedoya y gobernó por algunos meses a Corrientes.

El nuevo gobernador guaraní queriendo pacificar los ánimos y lograr un clima fraterno entre ambas poblaciones organizó la representación de algunos misterios, entre ellos la "Tentación de San Ignacio". Las hermanas inglesas confeccionaron cuatro vestidos con alas de ángeles para los soldados.

Pero cedamos la palabra a Jane y Anne Postlethwaite⁴⁰⁰:

"En medio de tanta confusión y alarma, no podíamos sentirnos muy tranquilos, como es de suponer, y las noticias que llegaban hora por hora, no eran tampoco para calmar la intranquilidad. Se decía que los indios, a medida que avanzaban, venían dando muerte a hombres, mujeres y niños. Esto último no tenía nada de verdad; pero lo cierto es que Bedoya había hecho asesinar cruelmente a todos los habitantes de una aldea indígena pocas semanas antes, porque se negaron a incorporárseles y a tomar las armas contra Artigas; los correntinos temían, y con razón, que los indios ejercieran venganzas. La aldea había estado compuesta de treinta familias y sólo tres personas escaparon a la muerte. Entre ellas una pobre mujer que pudo huir, después de ver asesinados a su marido y sus hijos; fue traída a Corrientes con una o dos heridas de bala y varias de sable. [...]

Algunos soldados tenían fusiles, otros solamente lanzas, otros arcos y flechas; cerrando la marcha, y provistos de las mismas armas nombradas, pero de tamaño más reducido, venían doscientos muchachos indios. Estos indiecitos habían sido apresados antes por los correntinos y tenidos como esclavos. Andrés los había ido liberando donde los encontraba, apoderándose al mismo tiempo de un número importante igual de hijos de aquellos hombres a cuyo servicio habían estado los indios. Los padres de los niños blancos apresados de esta manera, no sabiendo la suerte que podía esperar a sus hijos, vivían naturalmente en gran angustia y zozobra. Después de mantener prisioneros a estos niños, cosa de una semana, Andrés hizo comparecer a las madres. Les reprochó duramente la crueldad e injusticia de que se habían hecho culpables ante los pobres indios y apeló al mismo sentimiento de angustia en que ahora se encontraban como la mejor prueba del cargo que se les hacía.

-Pueden llevarse ahora a sus hijos -concluyó-, pero recuerden en adelante que las madres indias tienen también corazón.

[...]

La noche del día en que tomó la ciudad, oímos pasar a los cabildantes frente a nuestra casa. Iban presos, cargados de cadenas y supimos que fueron llevados a bordo de 'La Capitana', todos esperaban ser fusilados allí. Cabral, ex alcalde de primor voto⁴⁰¹, tenía tanto miedo, que estuvo a punto de perder la razón. A mi madre la asediaron de todas partes para que pusiera empeño ante el general en su favor, y pasado algún tiempo, aunque con mucha dificultad, obtuvo la libertad

400 Postlethwaite, Jane y Ane: "La invasión de Andresito Artigas a Corrientes en 1818", en: Juan y Guillermo Robertson: *Letters on South America; comprising travels on the banks of the Paraná and río de la Plata*. London, 1943, vol. III, p. 150, en: *Boletín de la Comisión Nacional de Museos y Monumentos Históricos*. Traducción de José Busaniche. Buenos Aires, 1948. Año IX, N° 9, pp. 91-102.

401 "El mismo Cabral que hizo lo posible por mandarnos a Mr. Postlethwaite y a mí como a otros ingleses cargados de cadenas ante Artigas a 300 leguas de distancia. Ahora el almirante Campbell llevaba la delantera." (Nota de Guillermo P. Robertson). *Ibidem*.

de todos los prisioneros. Lo cierto es que los correntinos, y particularmente las mujeres, no podían vencer el habitual menosprecio con que miraban a los indios y nada hacían por congraciarse con Andresito a pesar de que se hallaban todos a su merced. Andresito había establecido su cuartel general en casa de Bedoya y después de haber exigido una contribución para vestir a sus hombres, con lo que logró equiparlos bastante bien, organizó dos o tres fiestas para las cuales invitó a todos los vecinos principales. Estas fiestas consistían en unas representaciones de carácter religioso o dramas⁴⁰², en que se desempeñaban los mismos indios a quienes se las habían enseñado los jesuitas⁴⁰³. Uno de estos dramas era La tentación de San Ignacio, en cuyo desarrollo figuraban algunas danzas con que se presentaban palabras como Encarnación⁴⁰⁴. Cada personaje formaba una letra de la palabra. El general se sintió muy ofendido y mortificado por la inasistencia de los correntinos y preguntó por qué no habían concurrido. Se le respondió -con mala intención- que los correntinos decían:

-¿Quién puede darse el trabajo de concurrir a bailes de indios?

Andresito había soportado hasta entonces muchas demostraciones de menosprecio por parte de la ciudad, dando más pruebas de indulgencia que las que hubieran podido esperarse, pero esto último lo ofendió mucho y desde entonces se mostró decidido a castigar a sus enemigos.

-Entonces -dijo- ¿no quieren venir a los bailes de indios?... Muy bien, vamos a ver...

Y así, en la mañana siguiente (un día muy caluroso) los tambores tocaron a las armas y a todas las personas respetables -excepto don Isidoro Martinez, el anciano Durán y mi padre- fueron reunidos en la plaza y obligados a cortar hierbas hasta dejar limpia de un extremo a otro. Tuvieron que trabajar así todo el día bajo un sol abrasador y la verdad es que, no obstante la compasión que provocaban los obreros forzados, la ocurrencia del indio inspiraba risa también. Porque -según entiendo- la plaza no se vio nunca tan limpia como entonces. Mientras los hombres trabajaban de esta suerte, sus esposas e hijas fueron llevadas al cuartel y obligadas a bailar durante todo el día con los indios, afrenta ésta mucho más imperdonable que la labor manual impuesta a las personas del sexo masculino.

Las tropas nunca pasaban ante nosotros sin presentar armas y en las representaciones a que me he referido, siempre teníamos asiento a la derecha del general, mientras el gobernador y su familia eran colocados a la izquierda. Las representaciones nunca daban comienzo hasta que habíamos llegado. [...]”⁴⁰⁵

Nos hemos detenido en este valioso documento en el que se destaca la conducta y la cultura de los guaraníes misioneros después de medio siglo de la partida de los jesuitas. El testimonio de este tiempo breve de contacto entre guaraníes y blancos, caracterizado por los profundos contrastes culturales y de mentalidad, permite comprender mejor la discriminación sufrida, no sólo por los indios sino por los elementos simbólicos religiosos que manifestaban características de su cultura como eran sus imágenes de culto.

En la ocupación de Corrientes no se mencionan imágenes de culto ni domésticas. Pero la representación de los misterios de San Ignacio, con personajes vestidos de ángeles y otros

402 Lo que nuestros antepasados llamaban “Misterios”. *Ibidem*.

403 No serían ya los jesuitas porque habían pasado cincuenta años desde la expulsión. - N. de la T. *Ibidem*.

404 Uno de los muchos nombres católicos de la Virgen María es “Nuestra Señora de la Encarnación”. De ahí que Encarnación sea un nombre cristiano común entre las mujeres. *Ibidem*.

405 *Ibidem*.

vestidos de santos, apelaba a la imaginación del popular que se sentía en una iglesia, en un tiempo sagrado, compartiendo vivencias religiosas en las puertas de la eternidad.

Todo indicaba que no sólo entre los criollos sino también entre los guaraníes estaba surgiendo un nuevo proyecto, el de la libertad, la fraternidad y la igualdad que se llevaban a cabo en un marco religioso sin renunciar a la cultura que se había elaborado en la época jesuítica, a partir de la conjunción de los dos proyectos, el guaraní y el jesuítico. Ello se puso en particular evidencia en las proclamas de Andresito dirigidas al pueblo guaraní invitándolo a unirse a sus fuerzas.

*"[...]Ahora pues, amados hermanos míos, abrid los ojos y ved que se os acerca y alumbra ya la hermosa luz de la Libertad, sacudid ese yugo que oprimía nuestros pueblos. [...] Acordaos de aquel famoso pasaje de la Sagrada Escritura en el que se dice que Moisés y Aarón liberaron al Pueblo de Israel de la tiranía de Faraón; así yo, siguiendo este apreciable ejemplo he tomado mis medidas para el mismo fin[...]"*⁴⁰⁶

El largo "exhorto a los naturales de los pueblos orientales de Misiones" (1816) al cual pertenece este breve pasaje termina definiendo el nuevo ideal o proyecto.

*"[...] Ea pués, compaisanos míos, levantad el sagrado grito de la Libertad, destruid la tiranía, y gustad del deleitable néctar que os ofresco con las venas del corazón que lo traigo deshecho por vuestro amor. Andrés Guacurarí y Artigas."*⁴⁰⁷

En el análisis de las artes nos resulta posible conocer los ideales de la cultura jesuítica-guaraní. Estas proclamas de Andresito nos revelan de que manera los nuevos ideales de libertad echaron raíces en las generaciones de esa época. Pero su cultura cristiana les confirió un matiz particular que no se hallaba entre los blancos.

Las primeras campañas victoriosas de Andresito en el rechazo de las invasiones de sus vecinos nos descubren a un pueblo cuyo destino ineludible parecía ser la decadencia y el sometimiento a los blancos, y que sin embargo lograba surgir de pronto en la plenitud del ejercicio de su soberanía, defendiendo con valor y conciencia nacional sus costumbres, su idioma y su territorio. A pesar de la constante merma demográfica la población guaraní seguía siendo un factor de poder geopolítico en la región. Si no llegó a llevar a cabo su proyecto de autonomía fue por la desproporcionado superioridad de las fuerzas que lo acosaban y por las utópicas estrategias de recuperación del territorio de Rio Grande do Sul ideadas por su líder, José Artigas.

Como ya fue relatado los éxitos iniciales fueron notables. Los guaraníes tomaron Corrientes, desalojaron a los paraguayos de Candelaria y de los territorios orientales del Paraná, cruzaron en dos ocasiones el Uruguay donde tomaron San Nicolás y sitiaron al jefe portugués en su baluarte, San Borja. Pero fue allí donde ante la llegada de refuerzos portugueses muy superiores en número, los guaraníes debieron replegarse y donde Andresito cayó prisionero así como parte de sus tropas, diezmadas en los enfrentamientos.

La resistencia guaraní a su desmembramiento y a la ocupación de su territorio continuó con nuevos líderes como Pantaleón Sotelo y Francisco Javier Sití.

Como consecuencia de las guerras por conservar su independencia en la Liga de los Pueblos Libres inspirada por Artigas, las misiones fueron devastadas repetidamente y su

406 Machón, Jorge, Francisco; Cantero, Oscar, Daniel: *Andrés Guacurarí y Artigas*. Posadas: Talleres Creativa, 2006, p. 116.

407 *Ibidem*.

población trasladada al Paraguay, al Brasil, o emigrada al actual territorio de Uruguay y a Corrientes. La provincia de Misiones quedó casi despoblada a partir de 1830.

Una década duró su resistencia efectiva a esa *"triple alianza"* de correntinos, brasileños y paraguayos. Trasladado su caudillo Andrés Guacurarí a una prisión de Río de Janeiro donde falleció, fueron cayendo uno a uno sus lugartenientes hasta que el antiguo territorio de los pueblos guaraníes de Misiones y el este de Corrientes, quedó como tierra totalmente arrasada. Brasil, después de la derrota de Ituzaingo, en 1827, limitó sus ambiciones territoriales hasta la frontera del río Uruguay. También la República Paraguaya, después de la guerra de la Triple Alianza (1865-1870), respetó la frontera del río Paraná. La Provincia de Corrientes que albergaba a núcleos guaraníes salvados de aquel naufragio ocupó todo el territorio misionero de los antiguos pueblos de Yapeyú, La Cruz y Santo Tomé hasta el río Uruguay. Si bien en la *"gran guerra"* la república del Paraguay fue vencida, saqueada en algunas de sus poblaciones como Asunción y despojada de importantes territorios, sin embargo los pobladores sobrevivientes, pasada la guerra, pudieron retornar a sus hogares. No sucedió lo mismo con los guaraníes de los 15 pueblos de la Mesopotamia a quienes no se les permitió ese regreso. La política proclamada por Uribe: *"que no quede ningún vicho de estos"* fue seguida por Urquiza y por Ferré, hasta que el territorio de las misiones fue convertido de una nación, en una tierra arrasada y desierta. El territorio mesopotámico de lo que sería la *"gobernación"* y después la Provincia de Misiones recibió sucesivas oleadas de inmigración, tanto de la República Argentina como europeas, las que afincadas constituyen hoy su nueva y heterogénea población. Entre esos nuevos pobladores son importantes las colectividades de alemanes, ucranianos, polacos y japoneses, cada uno de los cuales ha aportado a la región su legado cultural y genético. El *"parque de las naciones"* de Oberá simboliza esa presencia multinacional. También debemos mencionar los nuevos emigrantes guaraníes-*mbya* del Paraguay que se establecieron en las regiones boscosas de la Provincia dedicándose a la venta de artesanías, cestería, textiles y la talla de pequeñas imágenes de animales de la selva.

Donde más se ha depositado el legado humano, biológico y cultural de los antiguos pueblos jesuíticos guaraníes es en la provincia de Corrientes, aunque es Misiones la provincia que alberga la mayor parte del patrimonio de las ruinas de aquellos pueblos, que fueron originalmente quince. Las imágenes de sus templos que no han sido trasladadas al Brasil y al Paraguay se hallan en su mayoría en territorio correntino en los refugios ubicados detrás de la laguna de Iberá.

11. 3.- La huida de los paranaenses con sus imágenes al refugio de la Laguna de Iberá

En los relatos de las luchas por la independencia de la nación guaraní no hay muchas referencias a las imágenes. Por ello, el tratamiento en esta obra de esas luchas fue lo más breve posible. Sin embargo, las imágenes surgen de pronto con un protagonismo inesperado y sorprendente justamente en circunstancias en las cuales en cualquier otra cultura y rincón de la tierra sólo importaría la suerte del propio pellejo.

Se trata, sin lugar a dudas, de un caso único en la historia humana de un pueblo que huye por salvar sus vidas y que en medio de todos los peligros y dificultades tenga la mayor y primera preocupación de proteger de la destrucción sus imágenes, algunas de traslado muy dificultoso por su peso y gran tamaño como los *Crucifijos* de Loreto y San Miguel, **figs. 141-146**.

Los guaraníes que escaparon de los 15 pueblos de la Mesopotamia ubicados entre los ríos Paraná y Uruguay, convertidos en hogueras y montones de escombros, y los que emigraron de

los siete pueblos del Brasil se aferraban a sus imágenes como a las pertenencias más valiosas rescatadas de sus hogares e iglesias. Los pueblos del Paraná fueron incendiados y su población tomada prisionera por las tropas paraguayas de Rodríguez de Francia. Algo parecido ocurrió con los pueblos del río Uruguay saqueados por el Mariscal Francisco das Chagas Santos.

“A esta barbarie la calificó el oficial brasileño Almeida Coelho diciendo que era preciso ‘retroceder a la historia de los tiempos más remotos para encontrar ejemplos de órdenes semejantes a la del Marqués de Alegrete cuyos efectos y el resultado de su fiel ejecución no podía ser otro sino el que fue, bárbaro, inhumano, impolítico y anticristiano’, pues ‘el invadir un territorio extranjero, devastar, saquear las poblaciones inermes, arrasar, reducir a cenizas los templos y las habitaciones; forzar a sus habitantes a presenciar tales actos de horror y exterminio y a trasladarlos luego a país extraño es solo propio de las naciones bárbaras’.”⁴⁰⁸

°Pero que diremos si en lugar de trasladar los prisioneros a un país extraño los valientes “héroes” de tales acciones se dedicaron, por puro placer, a matar a todos los viejos y enfermos, y a los niños se los repartieron como esclavos, como ocurrió con San Roquito por órdenes del Gobernador de Corrientes, Pedro Ferré!

D’Orbigny recogió este relato de algunos oficiales que participaron de esa matanza:

“Hicieron una carnicería atroz con todo lo que encontraron. Los soldados mataron hasta a viejos enfermos y mujeres, para consumir la venganza. [...] San Roquito quedó convertido en un campo de cenizas cubierto de cadáveres. Los correntinos estaban orgullosos de su victoria, que había sido muy fácil, puesto que los indios no se hallaban en el pueblo y los vencedores sólo habían encontrado unas mujeres, viejos y niños, habiéndose llevado a éstos para repartirlos como esclavos entre los oficiales. [...] Todos los indios de Misiones que tomaron fueron muertos de inmediato. Un oficial de Corrientes que había estado allí me refirió que muchos indios que habían depuesto las armas y se entregaban prisioneros no fueron mejor tratados que los demás.”⁴⁰⁹

Esto no fue todo, pues los correntinos, airados con la victoria, salieron a la caza ‘de rastros de los indios, a fin de exterminarlos, cosa que se produjo varias veces’. Uno de los oficiales a cargo relató a D’Orbigny que un día sorprendieron a quince indios desarmados que descansaban a la sombra de un árbol mientras comían. Los ataron y el oficial, para calmar a sus soldados que querían matarlos a todos, debió entregarles cinco a su elección, ‘y aquellos tigres de rostro humano se entretuvieron en matarlos despacio, uno tras otro, a pequeños golpes de lanza’. El oficial se justificó ante D’Orbigny diciéndole que de ninguna manera podía rehusar a esos héroes ‘la satisfacción de matar algunos’.⁴¹⁰

Los ocho pueblos paraguayos y los siete brasileños no fueron destruidos por fuerzas invasoras, pero igualmente fueron decayendo lentamente y hoy nos quedan de sus templos solamente algunas ruinas.

En cambio, en los 15 pueblos de la Mesopotamia argentina la destrucción cobró una violencia inusitada. Ellos quedaron reducidos a cenizas y escombros y su población divi-

408 Citado por **Gutiérrez, R.**: *Evolución Urbanística...* op. cit., p. 137.

409 **D’Orbigny, Alcide**: *Viaje por América meridional*. Buenos Aires: Emecé, 1998, vol. I, p. 244. Citado en: **Wilde, Guillermo**: *Religión y poder en las misiones de guaraníes*. Buenos Aires: Paradigma inicial, 2009, p. 368.

410 **Wilde, G.**: *Religión y poder...* op. cit., p. 368 y 369. Lamentablemente este libro llegó a mis manos cuando entraba en imprenta el mío, por lo que no me fue posible utilizar toda la información que aporta.

dida en tres partes. La primera fue llevada compulsivamente al Paraguay y al Brasil por los invasores que cruzaban el Paraná y el Uruguay. La segunda parte de la población guaraní se mantuvo en armas, resistiendo a las invasiones según sus posibilidades, primero bajo Andresito, después al mando de Pantaleón Sotelo y Javier Sití emigrando finalmente en su mayor parte al Brasil y después al Uruguay con Fructuoso Ribera. Hubo una tercera parte que no emigró de la Mesopotamia y se mantuvo en la Provincia de Corrientes, ya en forma independiente, bajo armas en San Roquito y en Asunción de Cambay o sometiénndose a la jurisdicción de Corrientes, en Yatebú o Loreto y en San Miguel, protegidos del ataque de los invasores por las lagunas y los esteros del Iberá.

Todas estas migraciones dieron lugar a historias conmovedoras, cuya documentación tiene numerosas referencias sobre las imágenes provenientes de los pueblos del Paraná, o sea Corpus, San Ignacio Miní, Loreto, Santa Ana y Candelaria. Integrando dos columnas fundaron los pueblos de Loreto y San Miguel (Corrientes). Aunque muchas de sus imágenes pasaron a las iglesias de los diferentes pueblos de Corrientes, y algunas, como el *Crucifijo-Yacente* de Brasanelli, a la misma Catedral de Corrientes, otras imágenes de culto de las iglesias y la mayoría de las domésticas se conservan en dichos pueblos.

La Academia de Bellas Artes de Buenos Aires llevó a cabo un exhaustivo inventario de los objetos de arte de la Provincia de Corrientes. Salvo contadas excepciones, la mayoría de las piezas misioneras, en este caso imágenes de bulto, están correctamente identificadas como provenientes de alguno de los pueblos misioneros argentinos. Entre las excepciones que más llaman la atención está el gran *Crucifijo* del pueblo de San Miguel, inspirado en el *Crucifijo-Yacente*, de Brasanelli.

Los investigadores que llevaron adelante el inventario no repararon en la estrecha relación entre ambos a pesar de que los dos poseen idéntica cuerda en sus antebrazos, con la única diferencia de ubicarse en el izquierdo en el de San Miguel, y en el derecho, en el de Brasanelli. Son parecidas las facciones del rostro y la barba recortada; son semejantes también en la anatomía del cuerpo y en los pliegues del paño de pureza.

El *Crucifijo* de San Miguel de Iberá es una de las mejores imágenes salidas de los talleres misioneros y su atribución errónea a un santero correntino, por parte del inventario de la Academia, es una muestra de que estamos muy lejos de contar con estudios definitivos sobre nuestro tema del arte de la imaginería guaraní-jesuita.⁴¹¹ Es indispensable desarrollar mejores metodologías que permitan reconocer el origen misionero, principalmente de los exponentes más importantes y estilísticamente más representativos, como es el caso de este *Crucifijo* de San Miguel de Iberá de Corrientes.

Tanto el *Crucifijo-Yacente* de Brasanelli como el del escultor guaraní anónimo, provienen de alguno de los pueblos de la orilla oriental del Paraná. En este caso nos inclinamos por el pueblo de Loreto de la actual provincia argentina de Misiones.

Una vez identificado y atribuido correctamente a Brasanelli el *Crucifijo-Yacente* de la Catedral de Corrientes, en 1995, y reconocido como modelo del de San Miguel,⁴¹² se pudo avanzar en la reconstrucción de la gran serie de esos *Crucifijos* distribuidos en lo que fuera toda la Provincia Jesuítica del Paraguay. Las investigadoras Estela Auletta, María Cristina Serventi y María Inés Saavedra, han publicado un trabajo sobre el tema en *Estudios e Investigaciones* del Instituto Payró, titulado "*Las cabezas de series en el Arte Jesuítico-Guaraní: el caso del Crucifijo-Yacente de la Catedral de Corrientes (Argentina)*"⁴¹³. En esa investigación dan a conocer, como pertenecientes a la serie, siete imágenes:

411 *Patrimonio Artístico Nacional. Inventario de bienes muebles. Provincia de Corrientes*. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 1982.

412 Sustersic, B. D.: "Una antigua devoción que perdura en el tiempo: el Señor Yacente de Corrientes" ... op. cit., 1995.

413 Auletta, E.; Serventi, M. C.; Saavedra, M. I.: "Las cabezas de series..." op. cit.

*"Hasta ahora pudimos identificar como integrantes de este conjunto los Crucifijos que se encuentran en: la iglesia parroquial de San Miguel (Corrientes), el Museo de San Miguel (Brasil), la iglesia de Trinidad (Paraguay), la iglesia de Jesús Nazareno (Corrientes), el Museo de Arte Hispanoamericano "Isaac Fernández Blanco" (Buenos Aires), la iglesia de San Ignacio (Buenos Aires) y el convento de San Francisco (Catamarca)."*⁴¹⁴

Debemos agregar a esa serie, por ahora, dos *Crucifijos* que se hallan en Córdoba y uno ubicado en el Museo Sacro de Catamarca. El primero se venera en la iglesia de Santa Rosa de Calamuchita. El segundo, se guarda en el Museo de Arte Religioso Juan de Tejeda del Convento de Las Teresas, de la ciudad de Córdoba, el cual, aunque de menores dimensiones, es el único que tiene lazo en cada uno de los antebrazos. El de Calamuchita, de grandes dimensiones, se integra junto al de San Miguel de Brasil, al de San Miguel de Corrientes, al *Crucifijo* de Trinidad, y al de San Ignacio de Buenos Aires, que son los ejemplos mayores de esta serie inspirada en el *Crucifijo-Yacente* de la Catedral de Corrientes.

¿Cómo han llegado estas imágenes misioneras a la Provincia de Corrientes?

Tanto el *Crucifijo-Yacente* de la Catedral de Corrientes como las imágenes de los pueblos de Loreto y San Miguel, de la misma provincia, fueron salvados de la destrucción de los pueblos del Paraná ocurrida entre los años 1817 y 1818, siendo trasladadas por los guaraníes a los refugios de la Laguna de Iberá. Los fugitivos de esos pueblos las llevaron en andas a los seguros reductos de la laguna para salvarlas de las tropas del Dr. Rodríguez de Francia.

Tres viajes me han permitido conocer las condiciones e historia especial de este verdadero refugio de la raza y la cultura guaraníes. El primero fue a Loreto de Corrientes con el Profesor Jorge Machón, gran conocedor de la geografía e historia de la región. Fue un viaje inolvidable pues cada pueblo y accidente geográfico cobraba en los relatos de mi experto guía un protagonismo insospechado. Fue con él que conocí la historia trágica de esta región que guardaba todavía muchos secretos sobre su cultura y el arte de sus imágenes.

El segundo viaje fue con los integrantes de mi cátedra de Renacimiento de la Facultad de Filosofía y Letras. Ese viaje contó con el financiamiento del proyecto UBACyT que dirigía entonces el prof. Héctor Schenone quien aunque no pudo participar directamente nos orientó con sus consejos. La guía fue el inventario de la Academia de Bellas Artes donde figuraban mapas y fotografías de todos los lugares y objetos de arte a visitar. Fue el viaje que he relatado con ocasión del reconocimiento de la autoría de Brasanelli del *Crucifijo-Yacente* de la Catedral de Corrientes y de otros *Crucifijos*, entre ellos el del pueblo de San Miguel en la misma provincia que seguían al modelo del primero.

Si el primero de los viajes fue importante para conocer la geografía e historia de la región, éste fue determinante para descubrir uno de los capítulos fundamentales de la historia del arte de las misiones. Pero faltaba el tercero que llevé a cabo con el historiador Alfredo Poenitz y la profesora de guaraní Isidora Gaona en el año 2008. La ocasión fue el estudio y recolección de datos del primero de los nombrados para su tesis doctoral de antropología sobre la pervivencia de la cultura guaraní prehispánica, de la misional y de la influencia y mestizaje actual con la población criolla de Corrientes. En este viaje pude conocer en su intimidad la sociedad guaraní-criolla de esta región, su cultura y sobre todo su religiosidad. Pude aportar al doctorando diversos datos sobre el arte misionero al mismo tiempo que tuve acceso a las imágenes de los santuarios domésticos y además conocí las fuentes de su tra-

⁴¹⁴ *Ibídem*, p. 22.

dición guaraní. Uno de los relatos más interesantes es la historia de su huida de los pueblos originarios misioneros en Iltupetá.

Doña Ana Chapay de Loreto del Iberá (Corrientes), ya muy anciana narró en 1917 la historia escuchada en su niñez de boca de su padre proveniente de Corpus:

“La peregrinación fue dura y penosa, llena de privaciones, sirviéndoles de guía un indio ‘payaguá’, muy ladino, conocedor de toda la comarca y espacio de ‘baqueano’ [...]. Marchaban con las imágenes en andas; portaban sus ropas y demás enseres, alhajas, tesoros, etc., en maletas, y bolsas a cuesta, a pié, generalmente de noche por ocultarse para que no los descubran los enemigos, en su marcha. El indio ‘payaguá’ se echaba a tierra, cada vez que creía conveniente y oportuno, puesto el oído sobre la superficie terrestre, escuchaba todo ruido o movimiento producido a una gran distancia a la redonda, para advertir o avisar los peligros que pudieran asecharlos a fin de ocultarse oportunamente en los bosques que bordeaban los caminos por donde huían o en último caso disponerse a la defensa por las armas hasta sucumbir antes de ser arreados o sacrificados como manso rebaño. [...]

Al fin, la columna hizo un alto definitivo en ‘Loma Yatebú’, tierra de extensos socales, en la proximidad de lagunas, donde existía una quinta de naranjos dulces que en otrora pudo ser un puesto ganadero y se dispusieron a fundar y organizar la población con la que soñaban, en reemplazo de la misionera destruida por los portugueses y a la que pusieron el mismo nombre ‘Loreto’.”⁴¹⁵

Otra columna de prófugos siguió más adelante fundando el pueblo de San Miguel. Llevaban, entre otras imágenes, una muy original del *San Miguel* aplastando al demonio, *aña*, y el extraordinario *Crucifijo*, que si bien evoca al modelado de Brasanelli, tiene méritos propios como para ser considerado una de las mejores imágenes misioneras. Lo que llama la atención es que, desde su llegada, el pueblo de San Miguel pudo retenerlo en su iglesia a pesar de las ambiciones que sin duda despertó en los gobernantes y obispos que visitaron la localidad. Probablemente fue ése el modo en que llegó el *Crucifijo-Yacente* de Brasanelli a la Catedral de Corrientes, procedente del pueblo de Loreto. Esa sustracción seguramente conformó a los correntinos y salvó al *Crucifijo* del pueblo de San Miguel de ser arrebatado también. Tanto el notable y originalísimo *San Miguel* como el *Crucifijo* hacen inolvidable la visita a este pueblo, grabándose para siempre en la memoria de quien tuvo el privilegio y la dicha de contemplarlos.

Desde el comienzo de la historia de las misiones cuando presenciamos la entrada triunfal de *La Conquistadora* a San Ignacio Guazú en 1614, nos llena de asombro la estrecha compenetración del pueblo guaraní con las imágenes sagradas aportadas por los primeros misioneros y confeccionadas después por los *santo apohára* guaraníes. Si ellas fueron las fundadoras de ese ciclo que comenzó en 1610, son también ellas las que lo cierran acompañando al pueblo guaraní en su diáspora y abandono de sus pueblos originarios.

Una carta del comandante de Loreto del Iberá llamado entonces Yatebú a Don Francisco Ramírez es ilustrativa sobre la función de las imágenes en la cultura guaraní:

“Enterado de la apreciable comunicación de V.S. fecha 23 del pasado, digo: que todo lo que V.S. me ordena se ha de cumplir, dándole prontamente de cualesquiera novedad que haya, los partes. Hoy día de la fecha me he avistado en

⁴¹⁵ Ramírez, Antonio F.: *Apuntes históricos sobre Loreto*. Relato testimonial no publicado, facilitado por el Profesor Jorge Francisco Machón.

el pueblo de mi mando con el Comandante de Yatebú, y después que hemos comunicado sobre la disposición que V.S. me ha dirigido ha quedado en obedecer todas mis disposiciones y darme los partes de todo lo que ocurra en aquel pueblo y su distrito. Estos días entró en una partida de treinta hombres dirigida por el Señor Comandante Don Francisco Javier Sití, la que se dirigió por la costa de Iberá con el fin de reconocer esas campañas por las noticias que ha habido de haber alguna gente dispersa y estos hicieron a dar en el pueblo de Yatebú, de donde condujeron una imagen de Nuestra Sra. del Asunción para Patrona de Cambay, que esta imagen fue dedicada para el mismo efecto por Don José Artigas, pero no citando si la comunicación de V.S. me hubiese llegado antes de salir la imagen de mi plaza la misma que no le pude llevar hasta la determinación; pero me llegó estando en Yaguareté-Corá. Por acá no ocurre novedad ninguna por ahora. Saludo a V.S. con lo más íntimo de mi afecto de esta Plaza del Pueblo de San Miguel en cuatro días del mes de noviembre de 1820.

José Victorino Pérez"

*"[Al] Sr. Gral. Don Francisco Ramírez"*⁴¹⁶

El capitán Francisco Javier Sití no sobresalía por su piedad ya que sabemos que comerciaba con las alhajas de las iglesias traídas al Brasil en su migración de 1822 pero la presencia de la Virgen Patrona en Cambay era la condición de su plena fundación, de la transformación de un simple campamento militar en un verdadero pueblo. El elemento fundador entre los españoles era el rollo de justicia, entre los guaraníes era un elemento *payé*, los huesos de algún chamán, y ahora en tiempo de las misiones era la imagen del Santo Patrono. A partir de esta evidencia del período final podemos rever toda la historia de las imágenes misioneras. Así como en las historias de los siglos XIX y XX del *Far West* el status de pueblo dependía de la presencia de un Banco, así toda la fundación misionera se aglutinaba alrededor de la imagen sagrada de su Santo Patrono. Cuando más tarde el mismo Francisco Javier Sití recibía a Bonpland en San Ignacio Miní, su puñado de soldados le presentó armas frente a una bandera y a una imagen mariana. Es así que se llega a comprender que un pueblo que, no sólo viaja, sino emigra, necesite como su condición esencial imágenes para las nuevas fundaciones. Esta conclusión obliga a rever y replantear todo nuestro trabajo y a cambiar el nombre del capítulo 2 de "Las imágenes predicadoras" en "Las imágenes fundadoras y patronas de los pueblos". Se comprende también la inscripción que ostenta la Virgen de Luján: "Es la Virgen la primera fundadora de esta Villa de Luján." (Provincia de Buenos Aires, Argentina)

Se comprende entonces la importante categoría de estos dos pueblos del Iberá, el de la antigua loma de Yatebú y el de San Miguel. El primero devenido en Loreto por la imagen importante de esta advocación traída de su pueblo originario, y el segundo, San Miguel, por la imagen de su Santo Patrono, no de grandes dimensiones pero de una incomparable originalidad y acierto en su composición. Además de sus santos patronos ambos pueblos han traído un número notable de imágenes menores, cantidad que con el paso del tiempo, como se ejemplificó en el caso de Sití, fue decreciendo. El estudio de estas imágenes en algunos casos puede descubrir el origen de sus poseedores. Es el caso de una puerta de sagrario con el relieve de una custodia en cuya hostia hay un *Crucifijo* de notable dramatismo que recuerda el misterio del sacrificio eucarístico. La familia Chapay mantiene la tradición oral de su propio origen como el de esta puerta de sagrario bajo el nombre de *Corpus Cristi*.

416 A.G. Corrientes: Correspondencia Oficial; vol. 10; f. 160. En: **Machón, J. F.**: *Misiones después de Andresito...* op. cit., pp. 135 y 136.

Los demás pueblos de Corrientes, especialmente los que se ubican entre la laguna de Iberá y el río Paraná poseen un valioso patrimonio de imágenes misioneras. No siempre conservan la rica memoria histórica de Loreto y de San Miguel. El inventario de la Academia es ilustrativo al respecto. Un dato muy importante, que no encontraremos entre sus páginas, es el referido a la gran imagen de la Sma. Concepción del pueblo de San Roque y a la que hemos dedicado un estudio especial, **fig. 126**. Pudimos aclarar que ella fue la patrona de Concepción, donde permaneció Brasanelli cerca de diez años para edificar la gran fachada de la iglesia y equiparla de retablos e imágenes. Los guaraníes de Concepción la salvaron del incendio y saqueo de su pueblo y de la iglesia, por parte de las tropas del Mariscal das Chagas Santos, llevándola al lugar seguro detrás de la laguna de Iberá. El viaje desde Concepción fue mucho más largo que el de los pueblos del Paraná, aunque no sabemos si fue por el sur de la laguna, por San Roquito y Concepción de Cambay, o por el norte siguiendo la ruta de San Carlos. Pocos informes trascendieron de esa historia, de la cual es testigo esta imagen. Hasta ahora fue un testigo completamente mudo, pero a medida que nuestro interrogatorio es más perseverante e inteligente sus informes se vuelven más reveladores.

A través del profesor y doctor Alfredo Poenitz he tomado contacto con diferentes autores, en su mayoría antropólogos cuyos aportes ilustran el conocimiento del arte y de la mentalidad de estos restos de población guaraní misional. Una investigadora que hace tiempo estudia la cultura de esta población, Silvia García, nos informa de una religiosidad doméstica:

“Podríamos hablar de una religión doméstica, centrada en torno al altar que encontramos en toda casa correntina. Estos altares dispuestos en la habitación principal de la casa [...] consisten en una mesa de tamaño variable, repleta de polvorientas imágenes y estampas de santos, cintas y velas. Estos altares tienen casi siempre, un santo principal, considerado más milagroso o más cercano a la familia y a sus actividades. Así, por ejemplo, San Juan, considerado patrono de las ovejas, es más venerado en aquellas familias, que posean una majadita; Santa Catalina o San Salvador pueden ser los santos que ayudan a curar a algún profesional popular, o la Virgen de Itatí, proclamada como muy milagrosa, puede presidir un altar doméstico.

A estos santos, que podríamos llamar ‘patronos de la casa’ se les ofrece una fiesta en su día. [...].

*La generalidad de los santos no tiene un rito determinado y su día se celebra con un baile y cocido. [...]*⁴¹⁷

11. 4.- La emigración de los tapes con sus imágenes a la República del Uruguay

Uno de los episodios más trágicos de aquella época es la historia de los guaraníes que acompañaron al General Fructuoso Rivera, en 1828, cuando se retiró de los siete pueblos orientales. La mayoría eran tapes pero también estaban los que en 1820 pasaron al Brasil por San Borja huyendo de Ramírez cuando mandó sus tropas a las órdenes de Gregorio Piris, que debían detenerlos.⁴¹⁸ Se les agregaron numerosos emigrados de la Provincia de Corrientes que confiaban en recuperar aquellos territorios perdidos alistándose bajo las banderas de Rivera.

La descripción que hace Manuel Pueyrredón de la marcha de aquellos guaraníes con Rivera seguidos por el ejército brasileño, es conmovedora y ya fue citada en varias ocasiones:

417 **García, Silvia**, “Algunos aspectos de la religión popular correntina”, en AA.VV., *Cultura tradicional del área del Paraná Medio*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Antropología, Secretaría de Cultura/Ministerio de Educación y Justicia, 1984, pp. 273-274.

418 **Machón, J. F.**: *Misiones después de Andresito...* op. cit., p. 204.

*"Cada reducción o tribu marchaba como en procesión, presidida por los ancianos que llevaban los santos principales. El pueblo conducía multitud de santitos."*⁴¹⁹

Al año siguiente, en 1829, ya traspuesto el límite del Brasil, fundaron Santa Rosa de Cuareim, también llamada Bella Unión. Sin duda, para los guaraníes, Bella Unión simbolizaba la concreción de su ideal de establecerse en una tierra de paz y concordia con la población blanca del Uruguay. Probablemente, también Rivera creyó poder colaborar con ese sueño guaraní de lograr su mítica *"Tierra sin Mal"*. En esa emigración y en la fundación de dicho pueblo se ponen de manifiesto los sentimientos de los guaraníes misioneros por sus imágenes que de otro modo difícilmente hubieran trascendido.

Ante todo, sabemos que en la nueva fundación su primera preocupación no fue, como sería de esperar, construir las viviendas para sus familias, sino las capillas para guardar sus *imágenes tutelares*. Así leemos en la carta dirigida a Rivera por dichos indios:

*"A V. S. le consta que los Guaranís en su transmigración no han reservado para sí otra cosa que las imágenes tutelares de sus pueblos; se redujeron a vivir en la inclemencia hasta que se concluyesen las siete capillas [...] para colocar decentemente las sagradas imágenes, y que no pensaron en construir cuarteles y ranchos sino después de concluídas las capillas"*⁴²⁰

Jean Isidore Aubouin describe la Semana Santa de 1829 en Bella Unión. Lo que más le impactó fueron los festejos del domingo de Resurrección. Sin duda por celebrarse muy de madrugada no alcanzó a presenciar las procesiones de la Resurrección:

*"[...] Pronto el duelo [del Viernes y Sábado Santos] dio lugar al regocijo. El domingo de Pascua fuimos despertados de madrugada por las salvas de la artillería, a las cuales sucedió el repique de una docena de campanas alzadas provisoriamente sobre postes, y de todos lados comenzaron las danzas y los juegos"*⁴²¹

Los blancos que los recibían no comprendían su cultura, ni la importancia que para ellos tenían las imágenes. Su modo de vida se parecía al de una comunidad conventual, en franco contraste con el pensamiento ilustrado de los redactores de los diarios de Montevideo. Se concreta así un proceso de fuerte discriminación por la incomprensión de su religiosidad, a la que se sumaba el *"agravante"* de ser indios, y además el hecho *"imperdonable"* de ser discípulos de los jesuitas:

*"Los indígenas son miserables advenedizos... que nada tienen... y que nada trajeron sino miseria y santitos. [...]"*⁴²²

*"Lo único que saben es oír misa"*⁴²³

Este proceso discriminatorio se puso de manifiesto en las diversas ocasiones en las cuales quedaron documentados contactos de los guaraníes con los blancos. El conocimiento de estos hechos nos permite estudiar esta singular relación.

Esa discriminación fue la causa del exterminio de la nación guaraní que puede considerarse un verdadero genocidio. A las muertes producidas durante la destrucción de los

419 Pueyrredón, Manuel: "La Campaña de Misiones", en: *La revista de Buenos Aires*. Buenos Aires, 1865, t. VI, p. 45.

420 "Los Gefes de los Siete pueblos de las Misiones" a Fructuoso Rivera, en: Padrón Favre, O.: *Ocaso...* op. cit., p. 123.

421 Ave-Lallemant, Robert: *Viagem pela Provincia do Rio Grande Do Sul (1858)*. Belo Horizonte: Ed. ITATIAIA LIM, 1980, p. 244.

422 Padrón Favre, O.: *Ocaso...* op. cit., p. 144.

423 *Ibidem*.

15 pueblos de la Mesopotamia y las guerras de Andresito contra la invasión brasileña y paraguaya, les siguieron las hambrunas por el abandono de los cultivos en el éxodo forzado de sus pueblos. A través del relato detallado de la suerte de los guaraníes que emigraron al Uruguay, de los maltratos que sufrieron, y con ellos sus imágenes, podemos conocer la forma en que se llevó a cabo esa discriminación, desde despojarlos de sus objetos de culto, campanas y ornamentos, hasta expulsarlos de sus provisorios asentamientos y asesinarlos como vencidos e indefensos prisioneros.⁴²⁴

Tantos fueron los ataques contra los guaraníes de Bella Unión y su protector Rivera que, finalmente, privada de alimentos y obligada por el hambre, la población debió dispersarse.

Los que perseveraron con Rivera, después de la dispersión de Bella Unión en 1831, fundaron en 1832 San Francisco de Borja del Yí, San Fructuoso (hoy Tacuarembó) y San Servando. Los dos primeros perduraron hasta 1842 y el último hasta 1853. Seguiremos la historia de San Borja del Yí porque es el núcleo cuya lucha desesperada por la supervivencia es la que se halla mejor documentada.

Se conserva la correspondencia del Comisario de Durazno, que fue un acérrimo crítico de la comunidad guaraní mientras el Juez de Paz la defendía como puede colegirse de los escritos del primero:

*"[...] y aunque el juez de Paz de San Borja pretende aser aparecer á estos indíge-
nas como berdaderos anacoretas que se mantienen con raíces, ellos no podrán ser
más que unos enemigos de la fortuna pública, de la moral y buenas costumbres."*⁴²⁵

Según se desprende de lo anterior, no todos los blancos criticaban a los guaraníes. Entre las excepciones estaba también el Vicario Apostólico Dámaso Larrañaga quien, en ausencia de Rivera, se transformó en el defensor de mayor jerarquía que tuvo San Borja. Refiriéndose a los guaraníes escribe al párroco de Durazno que comunique a *"[...] esos feligreses que los amo entrañablemente y que no perderé ocasión de hacer por ellos quantos buenos oficios se hallasen a mis alcances."*⁴²⁶

El maestro y la escuela de San Borja del Yí

La escuela de San Borja del Yí demuestra que, lejos de tratarse de *"unos enemigos de la fortuna pública, de la moral y buenas costumbres"* como los calificaba el Comisario, la población indígena tenía niveles de civilización no comunes en su época. La lucha por la escuela es uno de los tantos ejemplos de su cultura y otra prueba de los diversos rostros que adquiriría la discriminación.

En diciembre de 1835 Tomás Alarcón se dirigió a las autoridades del Gobierno pidiendo se lo confirme como maestro de San Borja del Yí y se le asigne un sueldo:

*"Desde el 21 de Abril de 1834 fui destinado al servicio de esta escuela reci-
viendo en ella 46 jobenes hijos de los Naturales, todos los útiles que he recibido
para la educación ha sido dos docenas de cartones y dos de cartillas, que remitió
el Gobierno el 14 de Junio del citado año.*

*Desde entonces hasta la presente he procurado contraerme a la enseñanza
de la juventud sin ningún sueldo, esperando que se me asignase alguno para po-
der subsistir y mantener mi familia. Además en la actualidad mi propia casa está*

424 **Padrón Favre, O.:** Ocaso... op. cit.

425 **Ibíd.**, p. 247.

426 **Ibíd.**, p. 252.

sirviendo de escuela pública hace cinco meses y este es otro gravamen que no puedo soportar.

Apurado de tantas necesidades como sufro ocurro a V.S. para que procure conseguirme algún sueldo como maestro de Escuela, útiles para la enseñanza de los Jóvenes y alguna pieza capas de colocar la Escuela y hacerla progresar en adelante..."⁴²⁷

En febrero de 1839 continuaba Tomás Alarcón su función de director y maestro de la escuela de naturales de San Borja. Su asignación anual de \$144, es decir \$12 por mes, era la más baja del país. La seguía la del maestro de Tacuarembó, también una población guaraní, con \$360 anuales. Los demás preceptores del interior percibían \$720.⁴²⁸

El último inventario de imágenes misioneras que administraba "la Mayordoma Luisa Tiraparé"

"Santos Existentes de vulto

*San Francisco de Borja, dos Nstra. Sra. del Rosario, la Asunción, dos Imágenes de Dolores, dos imágenes de San. Juan Bautista, La Candelaria, San Miguel Arcángel, Jesús Nazareno, dos Ntro. Sr. en el Sepulcro, los Tres Santos Reyes, San Luis Gonzaga, la Resurrección, La Virgen de la Concepción, el Niño Dios, Santo Angel Custodio, Espiritu Santo, un Crucifijo grande y un crucifijo chico, dos Imágenes con Cuadro de Sta. Rosa de Lima."*⁴²⁹

Entre las imágenes conservadas figuran las que se usaban para celebrar la Semana Santa: *Jesús Nazareno y Ntro. Sr. en el Sepulcro*. Para el Domingo de Pascua: *La Resurrección* y como la Virgen del encuentro se utilizaba *La Virgen de la Concepción*, o la que figura con el nombre de *La Asunción*.

Transcribimos a Oscar Padrón Favre en sus comentarios de dicho inventario:

"La riqueza y abundancia en imágenes, alhajas y ornamentos que poseían, contrastaba de manera abismal con la total pobreza de las capillas rurales o de las pequeñas y medianas poblaciones. Es así que a partir de la decadencia de las Misiones, luego de la expulsión de los jesuitas, se produjo una verdadera cacería de imágenes y objetos sagrados. Algunas veces las poblaciones criollas obtuvieron los elementos codiciados por compra, pero, en la mayoría de los casos, se utilizó el robo y el pillaje de guerra.

[...] desde que entraron los misioneros al Estado Oriental le llovieron los pedidos a Rivera, desde distintas poblaciones, [por las] campanas, imágenes, cálices, etc. También los mercaderes presionaban a los indígenas para que les vendieran sus bienes, seguros de una inmediata y lucrativa reventa.

Cuando las familias misioneras se establecieron en San Borja, pronto se corrió la voz por toda la región de que su humildísimo templo guardaba objetos de muy superior calidad a cualquiera de los que lucían las iglesias de Durazno, Trinidad, Florida y la propia San José. La envidia y codicia de esos vecindarios se despertó, y no cesaron en presionar a las autoridades para obtenerlos [como] el intento fa-

427 *Ibídem*, p. 234.

428 *Ibídem*, p. 235.

429 *Ibídem*, pp. 232 y 233.

*llido, a comienzos de 1837, de despojarlos de las campanas.*⁴³⁰

*Ahora, en plena Guerra Grande, se consumaba la apropiación y varios templos salieron beneficiados con el reparto.*⁴³¹

Cuando en 1844 se despojó, en Durazno, a la Mayordoma Luisa Tiraparé de los objetos y campanas que custodiaba, con el objetivo de ser transportados a San José, fue nuevamente el Juez de Paz el que logró que el expolio no fuera total:

*“Al tomarse el recuento se empeñó el mismo Juez de Paz (del Durazno) con el dicho Comandante (Caballero) para que dejase lo más necesario de dichos ornamentos para poder siquiera celebrar misa en la Iglesia del Durazno, porque en esta no había absolutamente nada. A este pedido accedió el Comandante referido y entonces fue cuando dejó algunos, llevando la mayor parte y los mejores para San José juntos con los Santos y las Campanas.”*⁴³²

La Mayordoma Luisa Tiraparé y su liderazgo basado en las imágenes

La Mayordoma o ‘Cacica’ María Luisa Tiraparé, poseía cualidades especiales, ya que se desenvolvía en un medio de absoluto dominio masculino.

Para este tema continuamos citando al mismo autor:

“Luego de enviudar, nunca más lució su verdadero apellido -Cuñambuñ- y sí ostentó, con inocultable orgullo, el de su difunto esposo [Tiraparé], el antiguo Corregidor de San Borja, designado en Uruguay como ‘Comandante de los Siete Pueblos Misioneros’. [...]

Era, además, ya muy anciana, debiendo pasar para entonces de la edad de ochenta años, sino que tenemos algo que indicará muchos años después su partida de defunción. ¿Dónde estaba, entonces, el fundamento de su liderazgo?

Sin duda el apellido de su esposo fue un factor fundamental en los primeros años, pero no puede justificar un liderazgo tan prolongado. Surge otra explicación más convincente: su poder tuvo un fundamento esencialmente religioso.

El culto cristiano fue siempre el pilar principal sobre el que se sostuvo el pueblo misionero, grey entrañablemente devota, para quien la cotidiana relación con lo divino –a través del apasionado culto a las imágenes– era la verdadera razón de su existencia.

Las imágenes eran esenciales para la vida misionera y Luisa Tiraparé era, precisamente, la Mayordoma de la Iglesia, la custodia de tan significativos elementos.

[...] Luisa tenía en su rancho un oratorio con imágenes salvadas del robo de 1844. [...] Y su hogar era el lugar donde la disminuida colectividad misionera realizaba el culto cristiano, dirigiendo ella las oraciones en guaraní y los rituales consecuentes.

Cuando ellos fueron expulsados, la anciana Mayordoma pasó a vivir con Francisca de la Silva, posiblemente familiar de aquélla, pues su madre era Catalina Ti-

430 El autor se refiere al relato del intento de llevarse las campanas a San José y que, a pesar de que ya se bajaron del campanario, debieron, por órdenes contrarias volverse a reponer a su sitio.

431 **Padrón Favre, O.:** Ocaso... op. cit., p. 263.

432 **Ibíd.**, p. 264.

raparé. Francisca era esposa de Zacarías Montiel, indio oriundo del Salto y vecino de San Borja, quien obtuvo en 1862 una chacra junto al arroyo Ñandú Chico.

Construyeron para vivienda unos ranchos, pero junto a ellos hicieron una construcción con robustas paredes de piedra. Allí instalaron el oratorio, depositando en su interior todas las imágenes que conservaban y en especial una, que estaba colocada en una hornacina de casi un metro de altura. Las paredes del oratorio aún se conservan y la hornacina fue rellena hace algunos años.

Ese lugar, muy próximo a Durazno, se transformó en el punto de reunión y culto de los remanentes guaraní-misioneros que quedaban en la zona, continuando Luisa Tiraparé en su papel de Mayordoma. Acertadamente una crónica de las primeras décadas de este siglo la señalaban como ‘vestal máxima’ de la comunidad, quien ‘en sus conversaciones mezcla de castellano y guaraní’ relataba las historias de los sufrimientos padecidos por la población misionera.

Era una escena que se repetía en distintos sitios del antiguo espacio misionero rioplatense. Así lo testimoniaron autores como Hemetério José Velloso da Silveira y Martín de Moussy, quienes presenciaron (también por los años de 1850 y 1860) pequeños grupos de misioneros que se reunían para la práctica de sus ritos entre las ruinas de las antiguas Misiones. Y siempre algún anciano dirigía los oficios y el canto.

Cuando llegaba el Día de la Pasión, esos esparcidos nucleamientos misioneros -distanciados por centenares de kilómetros- entonaban a coro aquel canto que siglos atrás había nacido en las Misiones y que comenzaba:

‘Christo Ñandejára, [...]’

Así debió entonarse en el pequeño oratorio junto al arroyo Ñandú –otra voz guaraní- que mantuvo la Mayordoma durante dos décadas, clausurándose cuando aquélla murió.

Tenía allí varias estatuillas talladas en madera, que [...] fue obsequiando a miembros de la agonizante comunidad india. En Durazno se conservan algunas de las imágenes de dicha procedencia.

El 25 de enero de 1881 Domingo Montiel, hijo de Zacarías, se presentó ante el Registro Civil del Durazno para dar a conocer:

‘...que en el día de ayer falleció en dichas chacras Luisa Tiropared, brasilera de ciento quince años de edad’.⁴³³

Cuando murió Luisa una gran parte de los guaraníes yacían ya muertos en los numerosos campos de batalla. Para conocer el destino trágico, no sólo de la población guaraní que pasó al Uruguay sino también el de los contingentes que lucharon en las distintas facciones de las guerras civiles argentinas y de los que perecieron en la “Guerra Grande” del Paraguay, citamos unos breves testimonios ilustrativos.

El Presidente Manuel Oribe en comunicación a Lavalleja –en vísperas de la batalla de Carpintería– sabía que los guaraníes apoyarían a su enemigo Rivera y que no había modo de hacerlos cambiar de bando:

433 *Ibidem*, pp. 292, 294 y 295.

“Estoy persuadido que no debemos contar con los Yndios para nada, pues son desdidos esclavos de Rivera, y no conocen derecho ni justicia que se oponga a separarlos de aquella servidumbre.”

Y pocos días después de la citada batalla, en la que combatieron muchos misioneros junto a Rivera, la orden de Oribe a Lavalleja fue terminante:

*‘En cuanto a la persecución de los desertados sea inexorable, mayormente con los tapes a fin de que no quede ningún vicho de estos’.*⁴³⁴

Escribe Padrón Favre:

“Los escuadrones de lanceros misioneros participaron en infinidad de combates hasta llegar a la trágica jornada de India Muerta (27 de marzo de 1845).

En la víspera de la batalla, al no recibirse el prometido armamento desde Montevideo, muchos soldados ‘no teniendo más que cuchillos y facones, tijeras de tusar, se ocuparon en cortar varas del monte para con ellas hacer lanzas y arreglarlas lo mejor posible’. [...]

Las bajas sufridas [por las tropas de Rivera] en esa batalla fueron terribles y los escuadrones misioneros fueron totalmente destrozados por el ejército que comandaba Urquiza.

*Informantes británicos, citados por el historiador John Lynch, expresaron que luego de la batalla fueron ejecutados cuatrocientos prisioneros: ‘trescientos de ellos eran indios a quienes alinearon y mataron con lanzas; al resto lo degollaron’.*⁴³⁵

A pesar de quedar diezmada la población masculina en 1854 se volvió a poblar San Borja del Yí con 90 habitantes, aunque en extremo grado de pobreza y con sus apellidos ya castellanizados. En 1862, después de ocho años y muchos pleitos con los estancieros, antiguos dueños de esos campos, esos últimos habitantes que perseveraban en el poblado guaraní, fueron desalojados por la fuerza y ya no retornarían más.

El Profesor Ernesto J. A. Maeder escribe sobre la desaparición de este último poblado fundado por los guaraníes emigrados a la República Oriental del Uruguay:

*“Mirados con indiferencia por los gobiernos, perdido el suelo natal y deshechas las familias en el tráfo de las guerras civiles, el último resto de la población guaraní emigrado a la banda oriental concluyó así silenciosamente su peregrinaje. La última etapa del pueblo misionero había concluido para siempre.”*⁴³⁶

De sus imágenes y de las demás traídas por los guaraníes de sus antiguas misiones tenemos desde entonces ya muy pocas noticias. Por ello, constituye todo un acontecimiento la exposición organizada en Montevideo el 27 de septiembre de 2007 con el título: *Maderas que hablan guaraní. Presencia misionera en Uruguay*, de la Fundación MAPI. Allí se reunió un conjunto interesante de imágenes procedentes de las más diversas localidades de la República Oriental del Uruguay. La mayoría son pequeñas, domésticas, en mal estado de conservación, por lo que hasta resulta difícil reconocer en alguna de ellas su iconografía.

Elas simbolizan la suerte que corrieron la mayoría de los pobladores guaraníes que emigraron con Fructuoso Rivera, y de los demás de la provincia de Corrientes y de Misiones.

434 *Ibídem*, p. 238.

435 *Ibídem*, pp. 265 y 266.

436 *Maeder, Ernesto J. A.: Misiones del Paraguay. Conflicto y disolución de la sociedad guaraní (1768-1850)*. Madrid: Mapfre, 1992, p. 276.

No fue mucho más benigna la historia con los guaraníes misioneros en Brasil ni con los paraguayos. El destino de los guaraníes de los ocho pueblos del Paraguay es una historia que, aunque diferente, participaba del denominador común de la discriminación cultural, religiosa y étnica. Los vemos en los cuadros de Cándido López de la Guerra Grande o de la Triple Alianza como soldados de infantería, descalzos, empuñando antiguos fusiles, o muertos diseminados en los pastizales de los esteros del Paraguay, o ya prisioneros esperando resignados el destino de sus vidas.

Mejor suerte han tenido los guaraníes huidos a los montes o los que no se incorporaron a la sociedad de los blancos, pues se han salvado de esas matanzas dado que los conceptos de “nación” y de “patria” todavía no los incluían ni obligaban a la ofrenda de sus vidas. Actualmente, las condiciones han cambiado para ellos ya que les son reconocidos cada vez más sus derechos aunque a costa del constante cercenamiento de su hábitat natural. Les es posible emigrar a la Argentina o al Brasil donde pueden vivir en comunidades a su antigua usanza y reivindicar territorios en los santuarios de los parques nacionales.

Parecidos derechos reclaman con cierto éxito sus hermanos mapuches de la Patagonia, los que logran sobrevivir en comunidades autóctonas y van logrando gradualmente ser reconocidos y respetados en sus diferencias. Esos derechos les fueron negados a los guaraníes misioneros en el intolerante siglo XIX. Todos fueron catalogados en la misma categoría de indios salvajes y maloneros. No importaba que casi todos los guaraníes supieran leer y escribir, que tocaran uno o más instrumentos, que supieran oficios y que el reclamo por su territorio fuera legítimo. Tampoco importaba su condición de cristianos bautizados, lo único importante era su condición de indios. Así parecía comprenderlo el gobernador de Corrientes Pedro Ferré cuando escribió:

*“Así como Santa Fe con los guaycurúes, Buenos Aires, Córdoba y Mendoza con los pampas, Santiago con los abipones, yo me dispuse a sujetar a los guaraníes a todo trance.”*⁴³⁷

Un lector del siglo XX o XXI que lee ésta y otras afirmaciones por el estilo, por parte de los criollos y políticos correntinos, podría hacer una lectura errónea de tales afirmaciones sobre el salvajismo guaraní. Así como para referirnos a la ocupación de los guaraníes de Corrientes hemos recurrido al relato de dos hermanas inglesas, del mismo modo debemos buscar el juicio más imparcial de los extranjeros que en esa época recorrían la región y dejaban escritas sus impresiones más objetivas que las de los criollos que buscaban legitimar sus despojos territoriales en el pretendido salvajismo de los indios.

Un viajero francés, Jean Isidore Aubouin, no disimuló su sorpresa al comprobar que contrariamente a lo que sucedía con los habitantes rurales europeos y americanos de su tiempo: *“Casi todos los de Bella Unión sabían leer y escribir”*. Comparándolos con los pobladores de la región, sobre todo los gauchos, la superioridad cultural de los misioneros lo impactó profundamente: *“[...] tal como eran, los guaraníes valían cien veces más que sus vecinos los blancos, que poseían todos sus vicios, sin una sola de sus virtudes.”*⁴³⁸

Evidentemente entre las dos citas, una del Gobernador de Corrientes, Pedro Ferré, y la otra del viajero francés, hay una distancia abismal que debe ser tomada en cuenta en nuestros juicios sobre la época.

437 **Poenitz, Edgar; Poenitz, Alfredo:** *Misiones, Provincia Guaranítica. Defensa y disolución. [1768-1830]*. Editorial Universitaria. Universidad Nacional de Misiones. Posadas, 1993, p. 243.

438 **Aubouin, Jean Isidore:** Bella Unión. “Reciente destrucción de los indios guaraníes y charrúas”. En: **Padrón Favre, O.:** *Ocaso...* op. cit., p. 139.

Otro viajero, también francés, Augusto Saint Hilaire, anotó:

*“Los indios, como tengo repetido [...] se comportan como niños: alegres y francos cuando son tratados con desvelo y tristes y aborrecibles cuando se los conduce con dureza”.*⁴³⁹

En esto no han cambiado desde que los conocieron los primeros jesuitas a comienzos del siglo XVII. Tampoco han cambiado en que “[...] llevan hasta la idolatría el respeto por las imágenes”⁴⁴⁰

A pesar de tantas discriminaciones, ultrajes y persecuciones los guaraníes no perdieron su conciencia de nación ni su esperanza de lograr un territorio autónomo en la Provincia de Misiones. Después de Andresito, Pantaleón Sotelo y Sití, fue Gaspar Tacuabé el último comandante de Misiones que luchó por esa autonomía. Expulsó a los soldados paraguayos en una enérgica campaña al norte del Aguapey. En el tratado firmado en 1843 entre Corrientes y Entre Ríos se reconoció la *“histórica personalidad”* de la provincia de Misiones. Sin embargo, Urquiza, después de 1847 denegó su apoyo a las iniciativas autonomistas de Tacuabé. Después de su muerte en 1850 no hubo otro intento de refundación de dicho territorio. Mientras esto ocurría en la Mesopotamia Argentina se producía la disolución de la última comunidad guaraní en la nación uruguaya, San Borja del Yí, cuya primera fundación había sido en 1832 y perduró hasta 1843; su segunda fundación data de 1854 y su duración hasta 1862.

Casi en los mismos años, en 1848, Carlos Antonio López decretaba en Paraguay la disolución del régimen de comunidad de los pueblos misioneros, la *“liberación”* de sus habitantes y la expropiación de sus tierras por parte del Estado.⁴⁴¹

El arquitecto Ramón Gutiérrez termina sus *“Reflexiones”* sobre la decadencia de los pueblos jesuíticos del Paraguay con las siguientes conclusiones:

“El Decreto de 1848 confiscó no sólo las tierras de las comunidades y las transfirió al Estado, también seleccionó [...] indígenas para el ejército y otros para el servicio de las estancias en Villa Franca (¿el triunfo de la encomienda?).

Mientras tanto los administradores retiraban de los pueblos la plata labrada ‘reservando únicamente los vasos preciosos para el culto público’ y otros por incapacidad permitían la destrucción de los bienes de la comunidad, como el administrador de Santiago.

Finalmente la movilidad introducida por el ejército y el servicio personal disfracado concluyeron con el sistema de solidaridad interna y la pertenencia al poblado que habían constituido la base del éxito jesuita. En 1851 el Comandante Militar de Encarnación incorpora ‘600 hombres de los expresados ciudadanos oriundos de los pueblos suprimidos’ mientras un peón (José Cayetano Galeano) fugado con otros 25 compañeros de la Estancia de Santa María, ‘del Estado’, reclamaba que por su trabajo ‘no recibieran siquiera vestuario’.

Así definitivamente se cerró el ciclo de una de las experiencias más notables en el orden social, económico y espiritual que recuerda nuestra historia americana.

*Los testimonios artísticos y arquitectónicos que aún persisten son suficientes para valorar lo que fueron capaces de realizar los jesuitas más allá de sus detractores que, incapaces de superarlos, optaron por denigrar su obra.”*⁴⁴²

439 Saint Hilaire, Augusto de: *Viagem ao Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Ed. Erus, 1987. En: Padrón Favre, O.: *Ocaso...* op. cit., p. 36.

440 *Ibidem*.

441 ANA. Serie Histórica. Legajo 282. Decreto del 7 de octubre de 1848.

442 Gutiérrez, R.: *“Los pueblos jesuíticos...”* op. cit., p. 199.

A su vez Alejandro Larguía describe patéticamente la suerte de los pueblos misioneros situados entre los ríos Paraná y Uruguay:

*“En los quince pueblos misioneros originales ubicados en Argentina no existen más ni rastros de los guaraníes misioneros. Del año 1821 en adelante, estos pueblos quedaron prácticamente deshabitados, repoblándose recién a fines del siglo, con inmigrantes de otro origen.”*⁴⁴³

Tanto Larguía como todos los que escribieron sobre las misiones jesuíticas de la región mesopotámica siempre se refirieron a los 15 sitios de los antiguos pueblos misioneros argentinos. Sin embargo en uno de los últimos libros sobre el tema, editado por la Provincia de Misiones, se afirma que del total de las 30 antiguas misiones jesuíticas son 19 las situadas en Paraguay y Brasil y sólo 11 las argentinas de la Provincia de Misiones.⁴⁴⁴

Inexplicablemente se pasan por alto los cuatro pueblos misioneros correntinos cuyos hijos han tenido gran relevancia en la historia del siglo XIX:

“La historia patria debiera consignar, con grabado de oro, el testimonio de su eterna gratitud para con la raza guaraní, que contribuyó, pródiga, con su sangre, a labrar sus más gloriosas páginas de San Lorenzo, Chacabuco y Maipú, a las órdenes del hermano mayor [José de San Martín], como más tarde en Yatayty, Curupayty y Humaitá [a las órdenes de Francisco Solano López].

Pero varios de esos valientes, hoy ancianos, pobres e inválidos, van peregrinando, huérfanos en su patria, y ‘extienden la mano y piden una limosna, por Dios’.

Esos bravos, sin letras, inspiraron particular confianza al gran San Martín, quien con ellos y por ellos, hizo la patria; [...] sin embargo, muchos de ellos, después de acompañarle en su carrera triunfal al través de los Andes y hasta el Perú, regresaron al Terruño y pasaron sus últimos años en el mismo pueblo de Yapeyú; como los Itá, Tamáy, Tabaré, Ñandú, Mborecó, Caapuig, Cuivá, Baibé, Kavié, Chivirá, etc., etc. según testimonio de los ancianos de este pueblo.

*Existen todavía en Yapeyú o sus contornos más de cuarenta personas ancianas entre aborígenes y castellanos y también diez y siete de los franceses que repoblaron a Yapeyú en el año 1862, quienes declaran haber conocido y tratado íntimamente (como que muchos son sus hijos) a considerable número de ancianos fallecidos cincuenta o más años atrás, que declaraban haber conocido personalmente al teniente gobernador don Juan de San Martín, a su esposa doña Gregoria Matorral y también al niño José de San Martín [...]*⁴⁴⁵

443 **Larguía, Alejandro:** *Misiones orientales. La provincia perdida.* Buenos Aires: Corregidor, 2000, p. 288.

444 “Los once conjuntos jesuíticos, que quedaron atrapados en la actual provincia argentina de Misiones por designio de los estados nacionales que con sus fronteras surgieron durante el siglo XIX son los vestigios más representativos de lo que fueron los pueblos guaraní-jesuíticos. Los diecinueve conjuntos restantes son los que quedaron dentro de las fronteras de la República del Paraguay y de la República Federativa del Brasil.” **Snihur, Esteban Angel:** *El universo misionero guaraní: un territorio y un patrimonio.* Buenos Aires: Golden Company, 2007, p. 10.

Evidentemente, los cuatro pueblos correntinos, en ese recuento se ignoran pues en total son 30. De no repetirse podríamos pensar que se trata de un error de imprenta. Pero, y a pesar de algunas páginas inspiradas, la información histórica que transmite el libro abunda en parecidos errores no advertidos ni por el autor ni por los numerosos colaboradores y los que presentan y prologan el libro, lo cual es inexplicable.

445 **Maldonado, Eduardo J.:** *La cuna del héroe. La casa natal del Libertador Don José de San Martín en Yapeyú.* Buenos Aires: Peuser, 1920, 2ª ed., pp. 12 y 13.

El Padre Eduardo J. Maldonado, quien escribía desde Yapeyú estos conceptos alrededor del año 1915, era descendiente de guaraníes y hablaba guaraní. Fue, suponemos que por ese motivo, cura párroco de Yapeyú y después de Concepción, que eran los pueblos misioneros con mayor proporción de población guaraní parlante en esa época, a pesar de lo afirmado por Larguía. De todo ello se puede inferir que si bien la presencia masiva guaraní disminuyó, sin embargo ella nunca desapareció por completo como se supone generalmente.

Son en general poco conocidos los grandes servicios de los guaraníes misioneros a las nuevas repúblicas. Ya en 1767, escriben desde la Catedral de Buenos Aires a Yapeyú pidiendo la presencia del famoso músico Ignacio Azurica, el cual se radicó en la ciudad. Fue organista de la Catedral e impartió lecciones en su conservatorio a las más nobles damas de Buenos Aires.

Los guaraníes de Yapeyú, como lo narra el Padre Maldonado, se destacaron como granaderos de San Martín siguiéndolo como cuerpo de elite en sus campañas libertadoras. Un guaraní, Pablo Areguati, fue en 1823 el primer comandante militar argentino de las Islas Malvinas. Pablo de la Cruz, con 350 guaraníes, combatió contra Rosas en 1851 en la batalla de Caseros. Un cabo suyo, Miguel Guarumba luchó en Caseros, Pavón y Cepeda, y en 1872 en Concordia contra Roca. El salesiano Padre Cagliero elogió su gran capacidad de liderazgo. Murió en 1890 como uno de los últimos guaraníes de destacada actuación. Aunque sin tanta notoriedad los guaraníes siguen presentes a lo largo del siglo XX en Argentina, Brasil y, sobre todo, en Paraguay.

Los investigadores Edgar y Alfredo Poenitz se han especializado en este tema y a ellos se debe el descubrimiento y publicación de notables documentos sobre los últimos guaraníes:

“La tradición oral afirma que Guarumba [o Guarumbaré, en su forma original] conservaba en custodia la imagen de la Inmaculada Concepción que don Juan de San Martín había asignado para la capilla de la estancia de Mandisoví en 1777. A su muerte pasó a presidir el Altar mayor de la iglesia de Federación, siendo actualmente, por decisión pontificia, la patrona de la diócesis de Concordia, a la que pertenece la parroquia de esa ciudad. Venerada protectora de los guaraní-misioneros durante más de un siglo, le ofrece hoy su devoción la gente de la región, producto de ese crisol de razas y de culturas que es la Argentina y la América toda.”⁴⁴⁶

Estas breves menciones sobre los guaraníes después de expulsados los jesuitas no pretenden escribir la historia de esa nación durante el, para ellos fatídico, siglo XIX. Distintos autores se han especializado en investigar y escribirla. Entre los principales se pueden mencionar a Ernesto J. A. Maeder, Edgar y Alfredo Poenitz, Aurelio Porto, Jorge F. Machón, Rodolfo Gonzáles Risotto, Oscar Padrón Favre y Alejandro Larguía, entre otros, que sería largo de enumerar. Más que una historia, nuestra intención ha sido reconstruir una secuencia temporal que medie entre el siglo XVIII y nuestros siglos XX y XXI, y que tienda un puente entre aquellos guaraníes de las misiones y nosotros. Aunque su presencia genética, con mayor o menor mestizaje, está presente en todos los países de la región de la antigua Provincia Jesuítica del Paraguay su presencia espiritual, aún mucho más fuerte, llega hasta nuestros días.

Por eso no se puede comprender ni aceptar el olvido que E. Snihur⁴⁴⁷ hace de los cuatro pueblos misioneros de Corrientes ni la afirmación de Larguía de que “en los quince pueblos misioneros originales ubicados en Argentina no existen más ni rastros de los guara-

446 Poenitz, E.; Poenitz, A.: *Misiones...* op. cit., p. 270.

447 Snihur, E. A.: *El universo misionero...* op. cit., p. 10.

níes misioneros”,⁴⁴⁸ ya que el Padre Maldonado conoció varios en Yapeyú todavía en 1915, y también los había en Concepción de la Sierra y San Javier entre otros pueblos.

Recordemos que con el advenimiento de los estados republicanos independientes, los pacíficos guaraníes reemplazaron la práctica de los oficios por el arte de la guerra. A partir del reclutamiento convocado por Andresito todos los indios en edad de tomar las armas se transformaron en hábiles lanceros, fusileros y sobre todo artilleros. Los guaraníes siempre se destacaron como hábiles artilleros, desde su bautismo de fuego en Mbororé (donde los certeros disparos de los cañones de bambú y troncos de naranjas detuvieron el avance de la flota bandeirante, obligándola a buscar refugio en la costa) hasta la acción de Santo Tomé, en 1820, donde los artilleros de Francisco Javier Sití con tres cañones detenían a la caballería de Ramírez el tiempo suficiente para que el pueblo y las tropas guaraníes cruzaran el río Uruguay para refugiarse en Brasil.⁴⁴⁹ Después de fracasar en la lucha por una nación misionera ellos y su *chusma*, mujer e hijos, se enrolaban en los contingentes de los diferentes caudillos del litoral. La guerra se transformó en su medio de subsistencia, pero también fue la causa de su gran mortandad, discriminación y mestizaje.

El destino final fue su desaparición como pueblos, que vivían con sus cabildos en sus propias comunidades. Mientras la mayoría de los hombres perecía en los campos de batallas de las guerras civiles, las mujeres guaraníes se mestizaban lentamente con los criollos de la campaña. El estudio de sus imágenes nos permite seguir sus huellas en los diferentes itinerarios, mientras aún persistían en su esperanza de conformar una provincia guaranítica con su propio territorio, que sería el último remanente de su mítica “*Tierra sin Mal*”. El flujo de sus imágenes domésticas hacia las colecciones particulares y públicas, a veces por medio de expolios violentos y otras por la presión de su empobrecimiento y miseria económica, son señales que permiten detectar su lento debilitamiento como etnia que fue dueña de una fuerte conciencia histórica. Así lo demostraron en sus luchas por la independencia, acaudillados por Andresito Guacurarí y otros capitanes guaraníes como Pantaleón Sotelo, Javier Sití, Vicente Tiraparé, Gaspar Tabacué, Miguel Guarumbaré y otros cuyos nombres van siendo rescatados lentamente por la investigación histórica.

11. 5.- Las imágenes aceptadas por los blancos, las imágenes rechazadas y las domésticas⁴⁵⁰

Las imágenes guaraníes en los altares de las iglesias de blancos

La riqueza de las imágenes misioneras que exhiben algunos templos de Corrientes, desde su Catedral hasta las capillas rurales, no proviene en su mayor parte de la época jesuítica, sino de los movimientos migratorios del siglo XIX a consecuencia de la destrucción de los 15 pueblos mesopotámicos. Tanto los habitantes de los pueblos del Paraná que huían de las tropas paraguayas, como los situados en la ribera occidental del Uruguay, que los abandonaban ante los saqueos de Chagas, llevaron como sus bienes más preciados las imágenes. Una de las consecuencias de estos sucesos históricos es que la provincia de Corrientes constituye la que aún actualmente posee el más rico patrimonio de ellas.

Las exposiciones de la imaginería religiosa efectuada en Corrientes, en 1975 y 1980, constataron esta realidad. Las investigaciones *in situ* de Iris Goris y Sergio Barbieri, patrocinados por la Academia Nacional de Bellas Artes dieron lugar a un inventario de bienes muebles culturales

448 Larguía, A.: *Misiones orientales...* op. cit., p. 288.

449 Machón, J. F.: *Misiones de después de Andresito...* op. cit., p. 157.

450 Capítulo algo abreviado de la ponencia presentada por el autor y Auletta, Estela: “Aceptaciones y rechazos de las imágenes guaraníes en las iglesias de ‘blancos’. Análisis e historia de una poco conocida alteridad.” Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires. Centro de Estudios Iberoamericanos, Jornadas de Literatura Colonial del Cono Sur. Buenos Aires, 29 y 30 de Noviembre de 2001.

de la provincia de Corrientes,⁴⁵¹ cuyo valor patrimonial más importante fueron las imágenes misioneras. Dicho inventario, dirigido por los profesores Adolfo Luis Ribera y Héctor H. Schenone, constituye el primero de los varios y muy valiosos inventarios que llevó a cabo dicha institución.

El inventario de Corrientes permite constatar, a través de las imágenes, cómo los guaraníes, tanto los del Paraná como los del Uruguay, encontraron refugio detrás de la Laguna de Iberá. Entre sus pocas pertenencias trajeron “*multitud de santitos*” de sus imágenes domésticas y también algunas de las principales de sus respectivos templos. Es así que llegó a San Roque la gran imagen de la *Inmaculada-Asunción* de Brasanelli traída desde el pueblo de Concepción; el *Crucifijo* también de Brasanelli, transformado en *Yacente* a la Catedral de Corrientes; el magnífico *Crucifijo* inspirado en el mismo y que hoy se guarda en el pueblo de San Miguel; la *Virgen de Loreto* del pueblo de Loreto, por mencionar algunas de las imágenes más destacadas. Un rastreo más detallado permitirá descubrir muchas obras más, como se comprueba constantemente. Uno de los descubrimientos recientes más notables se debe al Profesor Alfredo Poenitz. Se trata de tres esculturas independientes que se guardan como una “Sagrada Familia”, **fig. 130**. Una de ellas es una de las dos imágenes domésticas conocidas hasta ahora que siguieron el modelo de la titular de Concepción de Brasanelli que fue mencionada y descrita con anterioridad, **figs. 126-129**. Esta imagen doméstica es una valiosísima prueba de que la *Inmaculada* del Museo San Roque proviene de un pueblo del río Uruguay y no es originaria del Paraná donde se halla ahora.⁴⁵²

El inventario de las imágenes de las iglesias de Corrientes descubre la frecuente presencia de imágenes procedentes de lejanas misiones guaraníes. Como es sabido, mientras los bienes de los colegios e iglesias de los jesuitas, llamados “Temporalidades”, fueron vendidos y dispersados, los pueblos guaraníes continuaron manteniendo los suyos bajo el gobierno español hasta 1810 y después hasta su destrucción en las guerras e invasiones de 1817-1818. Nos referimos principalmente a los 15 pueblos del actual territorio argentino de las provincias de Corrientes y Misiones y en parte a los siete pueblos del Brasil ya que los ocho paraguayos continuaron su existencia con diversas alternativas hasta la actualidad.⁴⁵³

Como conclusión del rastreo de las imágenes de los santos y del análisis de sus concepciones simbólicas, intentaremos descubrir las características y diferencias de la cultura religiosa de quienes las produjeron y de sus últimos receptores.

En la aceptación de determinadas imágenes se manifiestan aquellas características religiosas y cosmogónicas comunes entre los guaraníes de las misiones jesuíticas y las poblaciones blancas y mestizas que adoptaron esas tallas, que les llegaron por distintas vías y circunstancias. Pero también es posible constatar que otras imágenes, entre ellas los *Cristos Resucitados*, presentes en muchos inventarios de 1768, faltan completamente en las iglesias de ciudades, pueblos y capillas rurales de la Mesopotamia argentina, en esa nueva etapa, la del ocaso del rol protagónico guaraní y del inicio del predominio de los blancos, criollos y mestizos. Junto con los *Cristos Resucitados* falta también la *Madre de Dios*, la *Tupãsy* de cabellos descubiertos y sueltos, sin mantilla, con las manos en oración. Dicha imagen sobrevivió en las iglesias misioneras a las reformas de Brasanelli, pero era vista demasiado india o bárbara para merecer un sitio en una iglesia de blancos.

Las imágenes de los blancos y las de los indios se distinguen entre sí generalmente porque los guaraníes nunca adoptaron las imágenes de vestir, ni las cabelleras o pelucas y otros elementos reales al modo de los “*simulacros*” de las imágenes de las iglesias coloniales que los guaraníes conocían muy bien por sus visitas a Asunción, Santa Fe, Buenos Aires,

451 *Patrimonio Artístico Nacional...* op. cit.

452 En la Colección Manuel A. Duarte Pallarés y Pilar Burró de Duarte, el Sr. Osvaldo Salerno descubrió y fotografió una más, **figs. 129 y 132**.

453 **Snihur, E. A.:** *El universo misionero...* op. cit., p. 10.

Corrientes y Córdoba. Además, los curas posteriores a los jesuitas quisieron introducir estas imágenes en las misiones con poco éxito.

Siempre llamó la atención que entre las esculturas talladas por los guaraníes falten totalmente las imágenes de vestir. No se trata de un hecho casual ni de menor importancia. Más aún, creemos que allí reside una de las claves del arte y de la cultura misioneras. Sorprende poderosamente que los guaraníes no aceptaran las imágenes de vestir tan valoradas por los “civilizados” blancos. A fines del siglo XVIII el Gobernador Doblas se quejaba de que las imágenes guaraníes fueran:

“[...] unos trozos de madera mal labrados, sin ningún adorno en sus cuerpos [...] y pudieran haber empleado parte de las ricas telas que emplearon en los ornamentos, en vestidos decentes de estas imágenes y otros adornos de ellas.”⁴⁵⁴

Si los guaraníes no aceptaban cubrir con telas reales sus imágenes, debemos sospechar de las “telas talladas” por sus escultores. La cultura guaraní fue una cultura del cuerpo desnudo y adornado, por lo que su comprensión de la vestimenta de las vírgenes y santos difícilmente pudiera ser parecida, o en algo equivalente, a la de los europeos. Esa vestimenta era considerada más en su función de adorno de los cuerpos que en la de su cobertura y protección.

En efecto, los pliegues de los paños de las imágenes misioneras no eran concebidos como accidentes de naturaleza textil, sino como juegos formales-rítmicos puros. Esos pliegues ocultaban metáforas y reminiscencias de las pinturas corporales guaraníes ya que ellas no se proponían ni ocultar ni proteger a los cuerpos sino aumentar la magia de su poder visual.

Cuando al imaginero guaraní se le encomendó copiar grabados manieristas o barrocos europeos, y trasponerlos a grandes cuadros o estatuas, interpretó aquellas complejas y ampulosas telas, que nunca había visto ni tenía de ellas experiencia alguna, como lo que en realidad eran: artificios mágico-visuales. Las traspuso y ordenó de acuerdo a su mentalidad y tradición cultural. En el nuevo sistema gravitaban más la simetría y los ritmos visuales-musicales de su universo estético que la lógica de la física europea.

Los Padres jesuitas que tan frecuentemente mencionan la capacidad de imitación del indio, estaban tan rodeados e imbuidos de la cultura guaraní que probablemente no percibían las huellas de la mentalidad autóctona que siempre quedaban impresas en las obras de los artistas misioneros.

A los blancos de Buenos Aires, Córdoba o Santa Fe, en cambio, esas características indias no les pasaban inadvertidas. Las remesas de imágenes que se enviaban desde las misiones para su comercialización nunca lograban ser vendidas y debían donarse para evitar los gastos de su retorno.⁴⁵⁵

Un inventario exhaustivo de las imágenes misioneras aceptadas en las iglesias coloniales “de blancos” en Brasil, Paraguay y Argentina es una tarea extensa, que algún día se llevará a cabo. En estas páginas solamente se indica su metodología.

Entre las imágenes registradas en mis viajes se puede mencionar la *Inmaculada*, patrona de Concordia, y la *Virgen de Loreto*, titular del pueblo correntino del mismo nombre. También hay otras imágenes de la Madre de Dios cubiertas con mantilla o manto que han hallado lugar en los altares de iglesias actuales de las poblaciones mestizas. Además encontramos varias imágenes de San Miguel en dichos pueblos. Pero nuestra atención se orienta preferentemente a las iglesias de ciudades de blancos, como es la Catedral de Corrientes donde se venera el *Crucifijo-Yacente* misionero, obra de Brasanelli, **figs. 141-143**.

⁴⁵⁴ Doblas, Gonzalo de: *Memoria sobre las misiones de indios Guaraníes*. Colección Pedro de Ángelis. Buenos Aires: Plus Ultra, 1970, t. V, p. 100.

⁴⁵⁵ Bernardo Nussdorffer, 1737, en: Furlong, G: *Misiones...* op. cit., p. 526.

Tres esculturas de Brasanelli han podido ser identificadas, hasta ahora, en lugares muy destacados de culto de las iglesias de importantes poblaciones de blancos.

La primera es la estatua de San Francisco de Borja, patrono de la actual ciudad brasileña de São Borja. Proveniente del antiguo gran retablo central de la iglesia de San Borja, es de las pocas imágenes misioneras que recibe culto en el pueblo para el cual fue esculpida, **fig. 117**.

La siguiente talla de Brasanelli que halló aceptación en el culto de blancos fue un *Crucifijo* que se guarda en la iglesia de Bomfin en Porto Alegre (Brasil). Salvo muy cuidadosos repintes posteriores esta escultura es de las mejor conservadas de dicho escultor, **fig. 120**.

La tercera es la imagen más venerada de la Catedral de Corrientes (Argentina). Se trata del *Crucifijo-Yacente*, del mismo maestro, el que desde su sarcófago de cristal mueve a la piedad a los feligreses que se detienen en su contemplación al entrar y salir del templo. Pero para ser aceptado plenamente debió efectuársele cambios que le quitaron ese aire de imagen india misionera transformándolo en una imagen de vestir. Estos cambios se evidencian en el agregado del paño de pureza de tela real, en una peluca de cabellos y en el injerto de dientes reales así como en las abundantes gotas de sangre sobrepintadas. También el aseado de los hombros, para permitir flexionar sus brazos y su ubicación en el sarcófago es testimonio de su transformación de *Crucifijo* original en *Yacente* colonial como es venerado actualmente. °Qué diferencias profundas de mentalidad y de religiosidad entre ambas poblaciones, la guaraní y la de los blancos, revelan estos cambios de sus imágenes!

Varios ejemplos más de esa serie han sido reconocidos en el extenso territorio de la ex Provincia Paraquaria además de los numerosos *Crucifijos* de la misma provincia de Corrientes y de otros museos y colecciones particulares del Paraguay y de Argentina, como los *Crucifijos* de menores dimensiones del Museo Fernández Blanco de Buenos Aires o el del Museo de las Teresas con cuerdas en ambas muñecas, en Córdoba. Nos referiremos solamente a los que reciben culto en las actuales iglesias. Por tratarse de una localidad que conserva el predominio de la población guaraní, no contamos en este inventario a un *Crucifijo* del pueblo de Trinidad del Paraguay que sigue el modelo del que se halla en la Catedral de Corrientes donde se guardan también dos valiosos ejemplos de *Resucitados*.

Aunque más lejano de las misiones se reconocen influencias del *Crucifijo-Yacente* de Brasanelli tanto en su anatomía como en el plegado del paño de pureza en un *Crucifijo* de la iglesia de San Ignacio de Buenos Aires.

Probablemente, el *Crucifijo* del pueblo de San Miguel de Corrientes es uno de los mejores ejemplos de esa serie, **figs. 144-146**. Podemos preguntarnos: ¿cómo es posible que una imagen de ejecución tan perfecta e inspirada fuera dejada en un pueblo de indios y no fuera trasladada a una iglesia de blancos como es la Catedral de Corrientes? Nuestra conjetura es que en el pueblo de Loreto (Misiones) había dos *Crucifijos*. Uno de Brasanelli y el otro del escultor guaraní de la capilla del Monte Calvario que atraía a numerosas peregrinaciones. Los lauretanos llevaron además de la patrona los dos *Crucifijos*, cargados por cuatro guaraníes cada uno. Ambas imágenes pasaron a equipar, uno la iglesia de San Miguel y el otro la de Loreto. Cuando los pobladores de la ciudad de Corrientes descubrieron tan notables imágenes decidieron llevarse el *Crucifijo* de Loreto, más cercano a su mentalidad y gusto europeos. Fue así que el *Crucifijo* de San Miguel, con cierto aire “indiano” se salvó de ser trasladado, ya que el de Brasanelli pagaba ampliamente el tributo del derecho del más fuerte. Lamentablemente fue transformado de su estilo italianizante al gusto español-colonial: se le agregó, como ya se dijo, pelo y dentadura reales, pinturas de rastros y gotas de sangre, corona de espinas y paño de pureza de tela real. Debemos agradecer a los lauretanos que no dejaron que el fuego consumiera estas joyas del arte misionero y que las llevaran juntas en su azaroso viaje a la laguna de Iberá, donde ambas hallaron refugio. Confiamos en que

futuros trabajos sobre documentos aclaren mejor estos sucesos. Debemos destacar la superior cultura guaraní que respetó la integridad y la autenticidad originaria de su *Crucifijo*, sin pretender transformarlo de *Crucificado* en *Cristo Muerto-Yacente*, y de misionero en imagen-simulacro española-colonial. Debemos admitir también que la cultura y estética guaraníes se hallaban mucho más cercanas a la estética y gusto modernos de los siglos XX y XXI que las imágenes de vestir coloniales y españolas de los siglos XVIII y XIX.

Más distante todavía, en Santa Rosa de Calamuchita (provincia de Córdoba) se encuentra uno de los mejores ejemplos de esa serie, **fig. 152**. Su escultor no omitió ninguno de los atributos del modelo de Brasanelli. La cuerda en el antebrazo, la barba recuadrada, la composición del cuerpo, e incluso algunos pliegues del paño de pureza siguen fielmente al modelo de *Crucifijo* creado por Brasanelli. No tiene ningún cambio respecto del original a pesar de estar acompañado por su Madre, la *Dolorosa*, una imagen de armazón y de vestir.

Muy pocos son los feligreses que conocen y tienen alguna conciencia del origen misionero de esos *Crucifijos*. Su concentración piadosa no se ve turbada por ninguna nota sorprendente que pudiera aludir a la alteridad que, conciente o inconcientemente, transmitiría una reconocida imagen de indios. Lo cierto es que hasta ahora pocos son los que se han percatado de las notas extrañas de estos *Crucifijos* misioneros propuestos a su veneración.

La iglesia de Concepción fue un caso especial. Junto a la de San José fue la mayor de las misiones ya que tenía, después de su ampliación, cinco naves. Su gran fachada, construida por Brasanelli entre los años 1706 y 1715, fue el monumento más impactante antes de las iglesias de San Miguel y Trinidad de Prímoli. Tenía dos macizas torres y seis nichos con estatuas de tamaño casi natural. Esa fachada sobrevivió al incendio del templo de 1817 de las tropas de Chagas. Por su robusta construcción habría sobrevivido hasta la actualidad, como las torres de piedra de Trinidad o de Santa Rosa (Paraguay) de no haber sido demolida por el capitán correntino Berón Astrada (h) en 1887.

Sus imágenes fueron veneradas por los guaraníes hasta la destrucción de la fachada. Sin embargo, no podemos considerarlas rechazadas porque tres de ellas fueron llevadas al Museo de La Plata y de allí al Museo de Luján. Una de ellas está delante del templo de Apóstoles, **fig. 135**, y otra permaneció en Concepción, donde recibe la veneración de los habitantes de ese pueblo en un baldío, que si bien no es un templo, tiene por su pequeño pórtico todo el aspecto de un lugar sagrado. Se trata de una imagen, ni totalmente aceptada ni tampoco rechazada, **figs. 133 y 134**.

Las imágenes misioneras excluidas: los Cristos Resucitados

Hemos mencionado hasta aquí varios testimonios de la alteridad que separaba a los blancos de los indios. Sin embargo, éstos no participaban del mismo sentimiento hacia aquéllos.

Al contrario, por su condición de cristianos bautizados, los guaraníes se creían unidos por lazos de fraternidad con sus vecinos blancos. Lo que no terminaban de percibir los indios es que esos vecinos nacían y morían como cristianos, pero vivían la mayor parte de su vida como paganos. Sobre la sociedad europea de entonces escribía en 1841 Sören Kierkegaard:

*“¿Qué significa el que todos esos miles y miles se llamen a sí mismos cristianos como cosa corriente? Esos hombres innumerables, cuya mayor parte, según es posible juzgar, vive en categorías completamente ajenas al Cristianismo! [...]”*⁴⁵⁶

Tanto por su raza como por su sincera religiosidad, salvo algunas excepciones, los guaraníes nunca fueron aceptados como iguales por sus vecinos, blancos criollos y mestizos.⁴⁵⁷

⁴⁵⁶ Kierkegaard, Sören Aabye: *Mi punto de vista*. Buenos Aires: Aguilar, 1980, p. 45.

⁴⁵⁷ Entre las excepciones figura la hermana de San Martín, casada con un músico y poeta guaraní de La Cruz.

Entre los innumerables testimonios que documentan esa indisimulada alteridad, que en parte aún mantiene su vigencia, los más evidentes son las cartas de Jane y Anne Postlethwaite sobre la ocupación de Corrientes por parte de los guaraníes a las órdenes de Andresito.

Los blancos y criollos “[...] *no podían vencer el habitual desprecio con que miraban a los indios*”.⁴⁵⁸

Dos son las causas de estos rechazos. Una se podría llamar la causa formal pues reconoce entre las imágenes rechazadas diferentes calidades y códigos estéticos extraños. La otra causa se vincula con los mitos y creencias ancestrales que han modelado la mentalidad de la nación guaraní.

La causa formal habría que buscarla en la cultura estética guaraní prejesuítica y precolombina. Los ancestros de los *santo apohára* misioneros fueron los ejecutantes de los tatuajes y las “*pinturas corporales*” para las diferentes ocasiones de la vida ritual: las celebraciones de las distintas festividades religiosas, el matrimonio o la guerra.

A partir del análisis de la relación de los pliegues de túnicas y mantos con las pinturas corporales prejesuíticas es posible acercarse a la mentalidad del escultor guaraní cuando pensaba y esculpía esas telas de complicados pliegues movidos por “*vientos*” de una estética barroca. De ese modo es posible comprender y responder a las objeciones y críticas como la del gobernador Doblas acerca de que el guaraní no “*vestía con telas decentes*” a sus imágenes.

También un análisis del arte plumario guaraní abre el acceso al valor de la estética de los colores muy desarrollados en las culturas de la selva. Esa comprensión permite apreciar mejor la extraordinaria policromía de los templos misioneros, incluso de los más europeos como Trinidad y San Miguel. Los juicios discriminatorios de un Félix de Azara de “*colorinche*” y “*mal gusto*” perderían su intención negativa y serían interpretados como testimonios de su valor. El abordaje del tema es dificultado por las pérdidas de la mayor parte de los colores originales, tanto de las pinturas de cuadros, como de la policromía de las imágenes y de las ornamentaciones de los retablos y las iglesias. Esta razón, que radica en el aspecto más o menos europeo o americano de esas tallas, tiene también relación con la jerarquía y mayor presencia de núcleos de población blanca en las iglesias que las adoptaron e hicieron propias. Así como la Catedral de Corrientes exhibe un *Crucifijo-Yacente* de mano de un artista profesional con formación europea, y transformado en imagen de vestir, las capillas de los pueblos menores poseen *Yacentes* provenientes de artistas ingenuos y populares que pudieron, o no, ser indios pero que no pertenecen, salvo algunas excepciones, a la tradición misionera.

Sin embargo, aunque desde la Catedral a la última capilla rural exhiben durante todo el año sus *Cristos Yacentes*, ninguna propone a la veneración de los fieles un *Resucitado*. La imagen pequeña de dicha advocación guardada en la secretaría parroquial de Loreto (Corrientes) no se propone al culto de los fieles. Lo contrario sucede en el pueblo de San Rafael de Chiquitos (Bolivia) donde el *Cristo Yacente* permanece guardado hasta la Semana Santa, envuelto en sábanas con otras cabezas y manos de imágenes de vestir, mientras el *Resucitado* y la *Virgen del Encuentro* están expuestos con sus andas durante todo el año, en la parte central de la iglesia.

Ni el análisis formal sobre el estilo y calidad de las imágenes ni el análisis social que reconoce una profunda alteridad entre blancos e indios pueden ofrecernos una explicación satisfactoria de estos fenómenos comprobados. Detrás del rechazo de la imagen misionera que evidencia sus características y estilo, y del rechazo de las procesiones y celebraciones del domingo de Resurrección como fiestas de indios, se ocultan diferencias culturales y

458 Postlethwaite, J. y A.: “La invasión de Andresito...” op. cit., p. 95.

mentales más profundas. Salvo los estudios de la Dra. Flavia Affanni, ningún investigador se ha detenido en esta cuestión.⁴⁵⁹

Esta discriminación de los *Resucitados* ofrece una extraordinaria oportunidad de acercarnos a la mentalidad y cosmovisión guaraníes lo que constituye el núcleo de esta propuesta.

Las imágenes guaraníes tenían funciones desconocidas en la sociedad de los blancos. Hemos visto que los *Cristos de la columna* o *flagelados*, los *Nazarenos*, los *Crucifijos*, los *Cristos "del Sepulcro"* y los *Resucitados* tenían funciones específicas el viernes, sábado y domingo de la Semana Santa. Estas celebraciones aún hoy terminan entre los blancos el sábado a la media noche con la "misa de Gloria" en la que se celebra la Pascua de Resurrección. Entre los indios de las misiones se extendían hasta el domingo con la procesión de la Resurrección. En ese séptimo día las ciudades coloniales celebraban "*ferias*" sin contenido litúrgico, en cambio los guaraníes, mojos y chiquitos culminaban sus festejos con la Resurrección y triunfo de *Cristo Ñandejára* (Cristo Nuestro Señor).

Esas diferencias se proyectaban también al resto del año. Entre los europeos y blancos de las colonias de ultramar y los indios de las misiones las formas de celebrar la Semana Santa reflejaban y a la vez determinaban dos modos de religiosidad muy diferentes. Si nos atenemos a las imágenes de sus templos podemos concluir que los blancos veneraban durante todo el año al Dios sufriente y muerto en el sepulcro, mientras los indios adoraban al Dios vivo y victorioso de la Resurrección. Desde el punto de vista de las imágenes-payé no se podía concebir un payé del fracaso; un payé era siempre prenda de éxito.

No es tarea fácil rastrear el origen de estas diferencias. En Europa durante el primer milenio no se conocían representaciones dolorosas de Jesús. Aun en la cruz se lo representaba glorioso. Los primeros *Cristos* sufrientes aparecieron en el siglo décimo extendiéndose dicha iconografía durante la Edad Media hasta la actualidad. Aunque se pueden mencionar obras de grandes artistas como Miguel Ángel y su *Cristo Juez y Resucitado* resucitando en el *Juicio Final* de la Sixtina, o el *Resucitado* esculpido en mármol de Santa María sopra Minerva (Roma) o la espléndida *Resurrección* pintada por El Greco, hoy en el Museo del Prado, y otros numerosos ejemplos, sin embargo, la piedad de los fieles mostró sus preferencias por las imágenes dolorosas: el *Cristo flagelado*, el *Cristo agonizante en la cruz* o el *Cristo en el sepulcro*. Los *Cristos muertos* de Gregorio Fernández son quizás los más conmovedores ejemplos de esta iconografía.

Por el contrario, en la selección de las imágenes de la nueva cristiandad indígena tuvieron, seguramente, importante incidencia sus concepciones cosmogónicas precristianas.

Las esperanzas de la etnia guaraní en el encuentro de una "*Tierra sin Mal*" se proyectaban sin duda a su nuevo cristianismo.⁴⁶⁰ El triunfo de Cristo Resucitado no tenía lugar en un espacio y un tiempo de "*ultra-tumba*", más allá del ámbito de las experiencias de la vida, sino que era un suceso "*aquí y ahora*". Según la concepción europea la muerte, siempre dolorosa y trágica, constituye el fin de la trayectoria histórica de una vida. Para los guaraníes era el encuentro de esa "*Tierra sin Mal*", el triunfo confirmado por la Resurrección de Dios. Ese triunfo se proyectaba en una concepción del espacio y del tiempo diferente a la de los blancos.

En el espacio de este mundo transcurría diariamente el ocaso y la muerte del sol-*Kuarahy* y su resurrección en el amanecer del día siguiente. Este suceso, más que metáfora era

459 Affanni, Flavia: "La imaginería y la celebración de la Semana Santa en las Misiones Jesuíticas de Guaraníes", en: *Arte y Poder*. V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Buenos Aires: CAIA, Facultad de Filosofía y Letras/Universidad de Buenos Aires, 1993.

- "La recepción del tema de la resurrección de Cristo y su reinterpretación en las misiones jesuíticas", en: *Arte y recepción*. VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Buenos Aires: CAIA, Facultad de Filosofía y Letras/Universidad de Buenos Aires, 1997.

460 Affanni, Flavia: "La imaginería de las Misiones Jesuíticas de Guaraníes. Aspectos iconográficos distintivos, análisis estadístico y comparación con la imaginería andina", en: B. Melià (ed.): *Historia inacabada...* op. cit., pp. 327-355.

un hecho experimentado constantemente que se proyectaba sobre la vida humana la que formaba parte de esos naturales y sobrenaturales ciclos cósmicos.

El tiempo guaraní no era un tiempo histórico occidental, de un pasado que se aleja vertiginosamente, de un presente fugaz y de un futuro que se abre, sea promisorio o amenazante como un mar cuyas olas socavan y consumen continuamente la breve actualidad del ser.

La cultura guaraní no desarrolló categorías de medición histórica del pasado ni del futuro. Los misioneros jesuitas se exasperaban ante su falta de previsión. El guaraní se concentraba en el encuentro presente del Yo-Tú, en su familia y entre sus hermanos, hijos de un solo Dios Padre-*Tupã* cristiano o *Ñanderú eté, Ñamandu*, “Padre nuestro verdadero” de su tradición precolombina.

Sus celebraciones religiosas proclamaban ese tiempo presente-eterno. Las danzas eran su forma de oración. La repetición día y noche de una misma frase, con mínimas variantes, al compás de un mismo paso de danza, eran su modo de superar la contingencia accidentada del tiempo y de la historia para acceder a la experiencia de la eternidad. Sin duda los repetitivos *rosarios* y *letanías* de la liturgia cristiana coincidieron con esa inclinación por la religión como *lo eterno* contrapuesto a lo anecdótico-temporal que referían los misioneros. Se comprende así que los guaraníes de Bella Unión, aun sesenta años después de la partida de sus padres escribieran:

“[...] la campana diariamente nos convoca a todos al templo por la mañana tarde y noche para emplearnos en las divinas alabanzas”.⁴⁶¹

Se podría argumentar que era éste un fruto de la pedagogía y de la inculturación jesuíticas desarrolladas durante un siglo y medio de vida misional. Sin embargo, varios testimonios se encargan de probar su origen diferente y anterior. Uno de ellos proviene de cierto guaraní de las primeras décadas que, según el Padre Ruiz de Montoya, ya en su *gentilidad* respetaba la ley natural. Una vez cristiano enseña al Padre como él y su familia vivían todos los momentos del día y la noche en la constante presencia de Dios, relación que Martín Buber llamaría “*el encuentro del Yo con el Tú Eterno*”.⁴⁶² A partir de esa revelación compuso el Padre Antonio su tratado de mística titulado *El Sílex del Divino Amor*.⁴⁶³

El culto a los vivientes y triunfantes *Resucitados* era una respuesta lógica y natural de esa religiosidad optimista ancestral, estimulada y canalizada por el Cristianismo.

Contrariamente, una mentalidad como la europea que hacía del culto de la historia casi un absoluto, basada en la emotividad de la tragedia sacra de la Pasión de Cristo, sin el contrapeso de su triunfo y Resurrección, encontraba en el suceso cósmico del Dios sufriente y muerto el paradigma de su concepto del tiempo histórico y de un espacio concebido como *valle de lágrimas*. La vida como búsqueda de un progreso ilimitado, la huida del dolor y la persecución del placer del hombre blanco contemporáneo no son sino las antítesis secularizadas de un común proceso dialéctico. Ese proceso y toda la eficacia de la pedagogía jesuítica y la persuasión del arte barroco puestos a su servicio (civilizador) no lograron temporizar ese *eterno presente* de la cultura guaraní ni doblegar “[...] *el irracional y loco afecto que tienen al lugar de su nacimiento y crianza*”,⁴⁶⁴ porque allí se reencontraba el guaraní con su pasado en ese su *eterno presente*.

Es posible concluir esta investigación con la afirmación de que en esas diferencias entre la cultura guaraní y la occidental reside la razón principal de un hecho tan significativo

461 “Los Gefes de los Siete pueblos...” op. cit., p. 123.

462 Buber, M.: *Yo y tú...* op. cit.

463 Ruiz de Montoya, A.: *Sílex...* op. cit.

464 Joseph Cardiel a Gabriel Novat. Archivo Histórico Nacional de Madrid. Legajo 120 (3), Carpeta 78, p.17.

como es la aceptación de los *Crucifijos* y *Yacentes* en las iglesias de los blancos y la exclusión de los *Cristos Resucitados* guaraníes.

Algunos cambios iconográficos que se observan en Sudamérica e incluso en Europa en este comienzo del tercer milenio encontrarían antecedentes en la religiosidad de las etnias amerindias. Una señal de estos cambios es que al Vía crucis que terminaba en el “*entierro de Jesús*” se le agrega cada vez con mayor frecuencia una estación decimoquinta más con la Resurrección.

De afirmarse esta tendencia podríamos concluir que la enseñanza de aquel indio del Guayrá al Padre Ruiz de Montoya y las sucesivas imágenes de los *Resucitados* esculpidos por los guaraníes misioneros para las procesiones y fiestas del Domingo de Pascua siguen ofreciendo en la actualidad con su religiosidad vital y positiva nuevas alternativas a la sociedad contemporánea, convulsionada en medio de la crisis religiosa, filosófica y moral de la Postmodernidad.

Las imágenes domésticas

En una primera aproximación a la imaginería guaraní-jesuítica nos sorprenden los diferentes aspectos y tamaños de las imágenes sobrevivientes. Esas diferencias atestiguan las distintas funciones de las imágenes en esa sociedad. Estudiando la imaginería de pequeñas piezas, tendremos ocasión de revisar, desde el punto de vista de este género, todas las nociones que hemos podido establecer para las imágenes de culto mayores.

La vida de la sociedad de las misiones transcurría en tres ámbitos. El primero era el ámbito privado de la vida familiar; el segundo correspondía al del culto público en las iglesias; el tercero se desarrollaba en los espacios abiertos de las chacras, las estancias, los ríos y los bosques.

No se trataba de la clásica oposición entre los espacios sagrados y profanos, como podrían ser considerados desde un punto de vista actual. Según se puede apreciar en los testimonios de la época, todos los espacios, sin excepción, tenían carácter sagrado.

Dicha sacralización de la vida no puede ser atribuida a la catequización cristiana ya que constituyó la característica principal de la mentalidad y cultura guaraníes previas al contacto europeo. Es por ello que uno de los más destacados misioneros, el Padre Ruiz de Montoya, presupuso que existió una evangelización previa y muy anterior a la llegada de los jesuitas y franciscanos llevada a cabo por el apóstol Santo Tomás o Santo Tomé, o también *Pa'i Zumé*.⁴⁶⁵

La extraordinaria religiosidad guaraní que hoy conocemos por las revelaciones de León Cadogan y diversos estudios antropológicos es testimoniada también por varios misioneros de la primera época. Ruiz de Montoya cita textualmente el relato de un cacique guaraní acerca de un día de su vida con su familia. Según lo revela dicho misionero en su tratado de mística, el cacique guayreño le explicó su modo de vida en el cual la oración, los discursos, y la composición del lugar eran dedicados a vivir en constante conciencia de la presencia de Dios. Se trataba del recientemente bautizado Ignacio Piraycí cuya vida transcurría en los tres ámbitos antes señalados:

“Yo, dice, en despertando, luego creo que está Dios allí presente y acompañando de esta memoria me levanto. Junto mi familia y, guiando yo el coro, rezo con ellos todas las oraciones. Acudo luego a oír misa, donde continúo mi memoria y acto de fe que allí está Dios presente. Con esta misma memoria vuelvo a mi casa. Convoco mi gente a que acuda al trabajo. Voy con ellos. Y por todo el camino conservo esta memoria, que nunca se me pierde, mientras la labor dura.

⁴⁶⁵ Ruiz de Montoya, A.: *La conquista espiritual...* op. cit.

Vuélvome al pueblo y mi pensar en el camino es sólo que allí está Dios presente y me acompaña. Con este mismo pensamiento entro en la iglesia, primero que en mi casa. Allí adoro al Señor y le doy gracias por el continuo cuidado que de mí tiene. Con que alegre y contento entro en mi casa a descansar. Y, mientras como, no me olvido que está allí Dios presente. Con esto duermo. Y éste es mi continuo ejercicio."⁴⁶⁶

Ahora bien, en el mencionado relato se destacan claramente tres ámbitos cotidianos y a la vez litúrgicos. Con el transcurso del tiempo cada uno de ellos adquirirá imágenes que simbolizarán la presencia de lo sobrenatural en esos espacios así definidos.

Cuando Ignacio Pirayci dice: *"Junto mi familia, y guiando yo el coro, rezo con ellos todas las oraciones"* se refiere claramente al ámbito familiar que se caracterizó por la presencia de las pequeñas imágenes tutelares de la familia. Hasta ahora se les prestó poca atención a estas imágenes pues son las que menos responden a los conceptos estéticos europeos. Sin embargo, su existencia es mencionada por varios documentos. En la celebración de los banquetes colectivos cada mesa era presidida por una imagen. Que ellas no fueron una imposición jesuítica lo prueba el hecho de que aún sesenta años después de la partida de los Padres las menciona Manuel Pueyrredón en su valiosa y ya mencionada descripción del éxodo de los guaraníes de los siete pueblos al Uruguay:

"Cada reducción o tribu marchaba como en procesión, presidida por los ancianos que llevaban los santos principales. El pueblo conducía multitud de santitos." ⁴⁶⁷

Al decir el cronista *"El pueblo conducía multitud de santitos"* se refería, claramente, a las pequeñas imágenes de devoción familiar.

Dichos testimonios nos dan cuenta del extraordinario aprecio que tenían los guaraníes emigrados de las misiones por sus imágenes ya que constituían el bien máspreciado del que por nada se desprendían. Pero, fuera de esta mención excepcional, casi nunca se habla de ellas.

Las imágenes *principales* eran las tutelares de los pueblos y concentraban el culto público y oficial de los templos y, en este caso, de las capillas. Tanto ellas, como las demás de las iglesias, alcanzaban y superaban, por lo general, la altura de 1 m ubicándose, en tamaños cercanos al 1,50 m.

Además existían imágenes procesionales que eran llevadas en andas a las chacras para ser allí entronizadas con música coral e instrumental. Ellas transformaban el trabajo, de *"quebradero de huesos"* propio de las encomiendas, en culto sagrado con clima de fiesta. Aunque excepcionalmente mayores, las imágenes procesionales oscilaban entre los 50 cm y el metro. En cambio, las domésticas rara vez excedían los 30 cm y en algunos casos no superaban los 15 cm.

Podría pensarse que en las distintas medidas radicaba toda la diferencia entre dichos tres tipos de imágenes. Sin embargo, no es así ya que entre ellas también se notan diferencias estilísticas e iconográficas. Las imágenes preferidas para las labores campestres eran *San Isidro Labrador* y su esposa, *Santa María de la Cabeza*, y también *San Roque*. En las expediciones militares era indispensable el *San Miguel*, así como *San Rafael* acompañaba los viajes a las procuradurías de Santa Fe, Buenos Aires y a veces a Córdoba. También abundan los *San Lorenzo* y las *Inmaculadas* de diferentes tipos aunque fueron predominantes las *Tupãsy* de cabellos sueltos con peana de luna y querubines.

466 Ruiz de Montoya, A.: *Sílex...* op. cit., pp. 156 y 157.

467 Pueyrredón, M.: *"La Campaña..."* op. cit., p. 45.

Además de las dimensiones y de las advocaciones iconográficas, estas imágenes se diferenciaban por otras características. Las pequeñas imágenes domésticas fueron talladas con criterios estéticos más libres y espontáneos que las imágenes del culto oficial de las iglesias. Un primer acercamiento a estas imágenes sorprende por su búsqueda de síntesis que permite encontrar verdaderos y notables hallazgos de gracia y creatividad que no siempre logran las imágenes mayores de culto de los templos.⁴⁶⁸

Las imágenes de culto litúrgico han sido clasificadas en tres etapas a partir de la presencia de un período reformista barroco de Brasanelli (1690-1730). Sin embargo, en las procesionales y sobre todo en las pequeñas domésticas las reformas barrocas apenas han hecho mella por lo que resulta muy difícil ordenarlas temporalmente. Además, la dificultad principal para catalogarlas es que su producción no fue interrumpida con la expulsión de los jesuitas. Tanto en la Provincia de Corrientes (Argentina) como en los pueblos misioneros del Paraguay, la actividad de los talleres de imagineros nunca se interrumpió. Es entonces que los límites entre las imágenes propiamente misioneras y las populares se van borrando cada vez más. Lo mismo ocurre con las imágenes de los pueblos franciscanos, cuyo estilo se ubica entre las jesuíticas y las populares, reconociéndose solamente por sus lugares de origen, esos pueblos franciscanos.

La mentalidad sintética de los tallistas guaraníes de imágenes domésticas se manifiesta tanto en las jesuíticas como en las populares con sorprendente espontaneidad. Para reconocer las imágenes domésticas antiguas y misioneras, y separarlas de las del siglo XIX tenemos una gran oportunidad en las imágenes llevadas por los guaraníes al Uruguay en el éxodo de 1829. Su mal estado de conservación no facilita esa tarea, sobre todo si las comparamos con las imágenes de las colecciones paraguayas que están, muchas veces, demasiado restauradas y repintadas.

La simetría, la frontalidad y las enfatizadas miradas hacia el espectador caracterizan a esa imaginería guaraní misionera que ha tenido una función parecida a la de los íconos de la Iglesia Ortodoxa Oriental, infaltables en los hogares rusos.

En el año 2004, una gran exposición de íconos bizantinos y ortodoxos acaparó la atención mundial desde el Metropolitan Museum de Nueva York. Esperamos que el arte guaraní de los *"íconos familiares"* de las colecciones privadas de Asunción, logre deslumbrar al mundo, en un futuro próximo, con sus notables revelaciones.

Volvemos a mencionar la importante exposición llevada a cabo en el Museo de Arte Precolombino de Montevideo de algunas de las imágenes llevadas por los guaraníes que emigraron con Fructuoso Rivera. Con el título *"Maderas que hablan guaraní"*, en ella se han reunido, en su mayoría, imágenes domésticas que permiten integrar unas piezas o teselas más a ese gran rompecabezas de la imaginería guaraní-jesuítica, todavía con muchas piezas desaparecidas y con grandes huecos o lagunas que se deben intentar completar con investigaciones futuras.

468 José Alberto Nemer ha consagrado una obra completa de este tema con el título: **Nemer, José Alberto:** *A mão devota. Santeiros populares das Minas Gerais nos séculos 18 e 19.* Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2008.

TERCERA PARTE

**INTERPRETACIONES DEL ARTE DE LAS MISIONES:
UNA TEORÍA DEL ARTE GARANÍ-JESUÍTICO**

INTRODUCCIÓN: ¿POR QUÉ UNA TEORÍA DEL ARTE MISIONERO?

“Las grandes naciones escriben sus autobiografías en tres manuscritos: el libro de sus hechos, el libro de sus palabras y el libro de su arte. No se puede entender ninguno de esos libros sin leer los otros dos, pero de los tres el único fidedigno es el último.”

J. Ruskin

Con esta cita se inicia *Civilización*, el libro en el cual Kenneth Clark confiesa no saber con seguridad lo que es una civilización, aunque no duda en reconocerla cuando se encuentra frente a alguna de ellas.⁴⁶⁹ Siguiendo el mismo criterio es posible discernir si corresponde reconocer en la cultura jesuítica el núcleo de un proyecto de civilización o contarla como una cultura sudamericana más de la época colonial. Porque si hasta ahora muchos lectores todavía ven en dicha cultura un episodio, notable por cierto, pero no una civilización, es porque no han leído aún el libro de su arte.

¿Pero cómo habrían de leer ese libro cuyas páginas están todavía dispersas, perdidas en gran parte y desordenadas la mayoría de las demás? ¿Quién puede leer un libro cuyas últimas páginas se presentan, a veces, como las primeras y cuyo núcleo central parece no existir?

Es por esa razón que muchos autores hacen comenzar el arte de las Misiones, por ejemplo, con *La Anunciación* de Santa Rosa, la obra cumbre de José Brasanelli, de 1720, y no cien años antes cuando San Roque González de Santa Cruz recorría las selvas del Tapé con su imagen de *La Conquistadora*, o aun antes, en 1618, cuando un guaraní de Itapúa de nombre M. Habiyú pintaba un retrato de la Virgen que hoy se conserva firmado y fechado en el Museo de Luján de Argentina. Tampoco tienen en cuenta esos autores que en 1625, en Santa María del Iguazú, el Padre Badía y sus hábiles indios tallaron un famoso retablo que fue el inicio de la escultura y retablística misionera.

No es que hasta ahora no se hayan escrito Historias del Arte de las Misiones. Lo que no se intentó todavía es una Historia del Arte integral de un siglo y medio de duración de trabajos intensos y continuos en todas las regiones de los treinta pueblos jesuíticos guaraníes. Una historia donde todas las obras estén relacionadas entre sí y no separadas en compartimentos aislados como un mosaico cuyo soporte fue dividido y fragmentado por los estados actuales, surgidos en los siglos XIX y XX.

Pero así como en el campo de la música se ha logrado ordenar un archivo musical que comprende todas las partituras halladas en las misiones de Chiquitos lo cual permite una visión integral de la música de las Misiones,⁴⁷⁰ de un modo parecido, este libro que presentamos intenta desarrollar por primera vez una visión integral del arte de las Misiones de la Provincia Jesuítica del Paraguay, arte que en su época fue muy abundante y hoy se presenta diezmado y disperso.

Es verdad que de los restos sobrevivientes del arte misionero de la actual República del Paraguay se ha ocupado ya Josefina Plá en un opúsculo visionario que no ha tenido continuadores.

También los diversos ensayos de los profesores argentinos León Pagano, Adolfo Luis Ribera y Héctor H. Schenone abordaron repetidas veces el tema del arte guaraní misionero, así

469 Ruskin, J.: *St. Mark's rest...* op. cit, Prefacio. Citado en: K. Clark: *Civilización...* op. cit., p. 23.

470 Nawrot, Piotr, svd: *Indígenas y cultura musical de las reducciones jesuíticas*. La Paz: Editorial Verbo Divino, 2000.

como lo han hecho sobre el arte de los siete pueblos orientales del Brasil en su obra pionera el investigador Armindo Trevisan, seguido de un nuevo abordaje por Claudette Boff.

Sin embargo, una Historia del Arte integral de todas las regiones de las antiguas misiones sigue siendo una asignatura pendiente en la cultura sudamericana actual. Esa ausencia se proyecta a la Historia del Arte mundial. Los visitantes de todas partes del mundo recorren los numerosos sitios de los antiguos poblados y sus ruinas que han sido declarados Patrimonios de la Humanidad y estampan sus firmas en los libros que se guardan en los museos misioneros de la región. Pero cuando ellos quieren leer un libro del arte guaraní-jesuítico integral, como son los libros de arte de las demás civilizaciones, no reciben sino folletos, guías turísticas y algún pequeño ensayo que no logra ser una Historia del Arte que permita comprobar que, efectivamente, estamos ante una verdadera y original civilización.

Para que el lector pueda llevar a cabo sus propias lecturas y apreciaciones serán necesarias tres condiciones. La primera es disponer de un texto científico que presente una Historia del Arte guaraní-jesuítico con las diferentes etapas del desarrollo y evolución de la misma. La segunda es acompañar esa presentación con un buen material ilustrativo que permita apreciar visualmente la originalidad y creatividad de los artistas misioneros. La tercera a veces se cumple pero no siempre, y es que el lector tenga una mínima formación en la Historia del Arte Universal para poder ser iniciado en el reconocimiento del capítulo especial y diferente que es el arte de los treinta pueblos de las misiones.

Será posible entonces acceder a la lectura de la autobiografía de la nación guaraní en sus tres versiones: el libro de los hechos, el libro de sus palabras y el libro de su arte. Recién entonces podremos juzgarla por su último y el más fidedigno de todos, el libro de sus producciones artísticas y la originalidad de sus estilos como proponía John Ruskin y con él también Kenneth Clark en su obra *Civilización*.

La búsqueda de los modelos de las reducciones, de las iglesias y de las imágenes

Una de las mayores diferencias y contradicciones del estudio de las misiones con respecto a las demás civilizaciones, como la maya, la azteca, la incaica, e incluso las mediterráneas del Viejo Mundo, como la hitita, la persa, la egea etc. es que en todas ellas se reconstruye e investiga su historia y la evolución de su cultura a partir de documentos escritos, de obras de arte y de los restos recuperados de las mismas. El caso de las misiones es diferente: hay una arbitraria pretensión de reconocerlas e investigarlas a partir de sus hipotéticos modelos propuestos, aún no descubiertos o todavía por descubrir.

Muchos historiadores imaginan el comienzo de la obra misional como la aplicación de un plan previo, cuidadosamente trazado, donde todo estaba previsto: la forma de los pueblos, la arquitectura de las iglesias y de las casas de los indios, las costumbres y los horarios, las formas de economía, la organización social, etc.

Por ello se buscó y se sigue buscando en alguna de las utopías conocidas en la época, plasmadas en la *República* de Platón, la *Ciudad de Sol* de Campanella, la misma *Utopía* de Tomás Moro, como las fuentes o los modelos en que se inspiraron los misioneros para planificar la nueva sociedad.

Desde los comienzos de nuestro libro reivindicamos el derecho de la historia y de la cultura de las misiones guaraníes a ser investigadas por ellas mismas y no como un reflejo de un hipotético modelo. Si alguna utopía existe, que ha hecho perder mucho tiempo, tinta y papel, es ésta: la de un plan previo, cuidadosamente trazado, para que lo asuma y habite una nación casi anónima, que supuestamente carecía de toda cultura, de sistemas de vida urbana, etc. Y si algunas costumbres tenían, tratándose de modos de vida salvajes, debían

ser y fueron reemplazadas por otras costumbres y modos de vida “civilizados” considerados sus modelos.

Entre los posibles modelos de las “reducciones” y sus sistemas de vida se propusieron también las culturas incaicas, cuyos niveles de civilización se consideraban más “avanzados” y podían ofrecer modelos aplicables para organizar a estas naciones semisalvajes, que recién salían del supuesto vientre materno de los bosques y selvas de su hábitat ancestral.⁴⁷¹ Pocas veces se consideró que la organización de un imperio desarrollada en el altiplano andino no podía trasladarse fácilmente a un ámbito de selvas subtropicales. Pero lo más difícil era copiar instituciones de poblaciones que durante milenios vivieron bajo el yugo de diferentes dominaciones y trasladarlas a pueblos libres, que podían considerarse entre los más independientes de la tierra. Por eso el Padre Diego Torres, después de una instrucción detallada de la traza de un pueblo según la clásica cuadrícula colonial, donde “*el pueblo se trace al modo de los del Perú [...]*”,⁴⁷² agregaba al final la frase clave y más sabia de toda la instrucción; la alternativa que ubicaba todos los planes previos jesuíticos en su justa dimensión: “[...] *o como gustaren los indios*”⁴⁷³. Pues bien, contemplando la traza de un pueblo misionero vemos que a los indios no les gustaba vivir en casitas aisladas y preferían tener las huertas lejos del pueblo, y además que “*las casas largas*” no formaban cuadras o manzanas y que por lo tanto ¡los pueblos no se organizaban según la clásica cuadrícula colonial ni como podía sugerirlo un consejero español, el tan recomendado licenciado Melgarejo!

Buscar modelos teóricos es una actitud en extremo simplista cuya simple aplicación habría dado por resultado las reducciones, en lugar de investigar la realidad concreta de esos pueblos, ni siquiera bien observados en los planos del último período. Ese proceder anticientífico ignora totalmente los procesos evolutivos que condujeron mediante diferentes transformaciones al modelo original de las reducciones ya estabilizadas en esos últimos planos anteriores a la expulsión de los jesuitas y a las invasiones de los blancos.

En el caso de la arquitectura de las iglesias, por tratarse de los edificios más importantes, tenemos bastante documentación la que, después de buscar en vano durante décadas los supuestos planos jesuíticos traídos por los misioneros, permitió establecer las características esenciales presentes en las iglesias misioneras.⁴⁷⁴

También en el caso de la arquitectura civil de las viviendas de los indios vemos instrucciones en la mayoría de los memoriales, a todo lo largo de la historia misional. En la primera fundación piloto, San Ignacio Guazú, podemos presenciar el proceder cuidadoso de los jesuitas:

*“[...] y aunque entendimos que no lo tomarían bien por quererles quitar eso tan antiguo de sus antepasados, no fue así; antes lo tomaron muy bien, y están muy contentos en sus casas nuevas, a las cuales se pasaron aun antes de ser acabadas.”*⁴⁷⁵

Pero no bastó una directiva universal, sino una serie de órdenes para aconsejar, más que imponer, estas “*casas largas con tabiques*”. Sabemos que nunca se erradicaron totalmente las viviendas originarias, sin tabiques, pues en Trinidad, en la última década jesuítica, todavía se mandaba reemplazar las *casas-galpones* por casas con tabiques, y entre las acusaciones más graves de Bucarelli contra los jesuitas figuraba la de “*hacer vivir a los indios en galpones*”.

471 **Baldotto, Gianni; Paolillo, Antonio:** *El Barroco en las Reducciones de Guaraníes. Provincia del Paraguay 1609-1768*. Treviso: Gianni Baldotto, 2004.

472 “[...] *el pueblo se trace al modo de los del Perú, o como más gustaren los indios [...] con sus calles y cuadras, dando una cuadra a cada cuatro indios, un solar a cada uno, y que cada casa tenga su huertezuela [...]*”. Real Academia de la Historia. Madrid. Colección Mata Linares. Tomo XI. En: **Gutiérrez, R.:** *Evolución Urbanística...* op. cit. Ver también: **Hernández, P.:** *Organización...* op. cit., p. 381.

473 **Ibidem.**

474 **Sustersic, B. D.:** *Templos...* op. cit.

475 Carta del Provincial Diego de Torres, de 1612, en: **Furlong, G.:** *Misiones...* op. cit., p. 241.

Esto debe servir para organizar nuestras búsquedas: primeramente debe ser investigada la cultura local guaraní, de una riqueza admirable y que difícilmente podía ser ignorada o suprimida, salvo en temas irreconciliables como la “antropofagia” y la “poligamia”. La primera se cambió con naturalidad, como lo narra el Padre Ruiz de Montoya, por la institución de la “eucaristía”. La segunda, al igual que las casas-galpones, nunca se resolvió definitivamente.

Todo lo demás fue una reorganización, readaptación de sistemas tradicionales, del *reko* ancestral, a la vida en “aldeas grandes”, “confederadas” de los treinta pueblos guaraníes. Lo que hay que determinar no es tanto la fuente que inspiró tal o cual proyecto, aunque en algunos casos esa fuente extraña haya existido; lo más importante es descubrir la presencia de la cultura originaria guaraní, su evolución y cambios que perfeccionaron el sistema conduciendo a los resultados que conocemos finalmente a través de las relaciones del Padre Sepp, o más tarde del Padre Cardiel, o de Jaime Oliver. La tendencia de los investigadores es buscar en esos resultados alguna causa o fuente externa, foránea. Sin embargo, en la mayoría de los casos, al igual que ocurrió con las iglesias misioneras de horcones, al investigar los orígenes de cada institución misional y de cada sistema cultural que tanto sorprende a la posteridad, se encontrarán allí, en esas raíces, casi siempre algunos elementos claves de la ancestral cultura guaraní.

Todo lo expresado se aplicará también, casi literalmente, al arte misionero, en especial a su imaginería. Como hemos observado en la cultura misional, también en el arte de las misiones encontramos la tendencia de suponer una imaginería misionera detenida, cristalizada al margen de los cambios y de la evolución que condiciona toda realidad humana. Para ello se buscaron los famosos modelos que el copista indio, bajo la vigilancia del misionero, reproduciría fielmente. Eso es lo que nos narra el bueno del Padre Sepp con tanta convicción que muy pocos han puesto en duda su versión. Pero comparando las obras “copiadas” con los pocos modelos hallados surgen evidencias muy notables que desmienten dichas aseveraciones.

El Padre Sepp observaba e interpretaba lo que veía a través de su mentalidad y cultura barrocas. El escultor guaraní veía con ojos distintos y procedía con otra mentalidad y otra cultura. Se trata de un tema que analizaremos en mayor profundidad en los últimos capítulos del libro. Aunque el estilo barroco jesuítico pasó a ser una categoría histórica-cultural, lo que debemos destacar es que la escala de valores etnocéntrica del crítico y observador occidental sigue presente y activa desde el fondo de su conciencia, dificultando la comprensión de las obras y de la mentalidad jesuítica-guaraní.

Por ello se afirma con frecuencia que los maestros jesuitas pretendían imponer a los guaraníes un arte europeo totalmente opuesto a su mentalidad. Sin embargo lo que producían esos maestros se reconocía también diferente y se distanciaba, con el paso del tiempo, cada vez más del arte europeo. En el caso más conocido de Brasanelli solamente unas pocas imágenes suyas talladas a fines del siglo XVII en Santa María de Fe podrían pasar por europeas. En los demás ejemplos se va notando un distanciamiento con el arte europeo de la época. En la etapa siguiente de Río Grande do Sul esa distancia se acentúa notoriamente y ninguna obra de esa época podría ser ya considerada europea.

Josefina Plá, con la sensibilidad e intuición que la caracteriza, citando a otro historiador también visionario, León Pagano, expresó al respecto:

“el bagaje profesional [...] modesto, y en ocasiones precario [con el que venía un maestro como Brasanelli] que [...] de haber seguido en el siglo sus poseedores, habría ingresado en la corriente amanerada y sin relieves de su época, aquí, al

*enfrentar un mundo nuevo, incorpora [...] un módulo vital distinto, un sentido inédito, que inviste de golpe, la dimensión de la circunstancia”.*⁴⁷⁶

Para profundizar en ese “módulo vital distinto” no es suficiente aplicar las categorías del arte europeo sino que debe ser renovado nuestro bagaje teórico, nuestro modo de juzgar y comprender a esos artistas que ya no pertenecen a las corrientes y escuelas de su formación sino que enfrentan lo desconocido creando un arte diferente y único.

Tampoco es suficiente, como es costumbre entre los investigadores, mencionar las directivas del Concilio de Trento que instauraron la Contrarreforma, o las opiniones del Padre Julio Acosta, ya que ellos poco han influido en los estilos y carácter del arte guaraní misionero. Si a China fueron los mejores astrónomos de la Compañía y a Paraguay los mejores artistas, en ello tuvieron que ver más las culturas y mentalidades del pueblo chino y del pueblo guaraní que las normas del Concilio de Trento, o las reflexiones de los teólogos de la Compañía de Jesús. No es que quitemos importancia a dicho Concilio, que fue fundamental en la historia de la Iglesia, pero para las misiones fueron más trascendentes las Constituciones y los Ejercicios Espirituales de San Ignacio de Loyola que aquél. Más aún, para el arte misionero, lo realmente decisivo fueron las mentalidades de los artistas y maestros jesuitas misioneros y las de los escultores guaraníes, llamados *santo-apohára*, los hacedores de santos.

El ejemplo del rechazo guaraní respecto de las imágenes de vestir, la afectividad de las imágenes guaraníes y las innovaciones americanas de un maestro jesuita como Brasanelli, elementos elegidos entre otros varios que se propondrán al lector, deberían bastar para convocar a los investigadores al análisis de la producción artística misionera como uno de los accesos más interesantes para conocer la mentalidad y la cultura de los guaraníes de los treinta pueblos de las misiones del Paraguay. Así como sería absurdo pretender prescindir de las pinturas rupestres para estudiar al hombre prehistórico de la época de los glaciares, o del arte egipcio, o del arte de los caldeos, o del de los griegos para estudiar las sociedades que produjeron esas obras, del mismo modo sin conocer el arte de las misiones jesuíticas poco o nada sabremos de los protagonistas de aquella sociedad y de los fundamentos de aquella civilización.

Los que, por la mucha frecuentación de las obras guaraníes misioneras, tenemos acostumbrado el ojo y la mente a su estética y a su lenguaje expresivo, somos una escasa minoría. Por ello tenemos la responsabilidad de traducir y proclamar esos mensajes, antes que las torpes intervenciones de los restauradores los borren definitivamente, logrando lo que no pudieron los jesuitas más reformistas: transformar esas imágenes americanas, guaraníes en malogradas imitaciones de obras europeas.

Los admiradores del arte barroco colonial y europeo celebrarán estas restauraciones como un perfeccionamiento de dichas imágenes sin darse cuenta de que se está destruyendo toda la autenticidad de la cultura guaraní-jesuítica, lo que significará una pérdida irreversible, irrecuperable para ese patrimonio, único sobreviviente de esta última cultura amerindia⁴⁷⁷.

Han demolido y quemado sus pueblos, sus iglesias, han destruido sus instituciones de gobierno y su economía comunitaria, sus cabildos y, en nombre del “progreso”, les han prohibido incluso usar sus apellidos guaraníes. Del mismo modo nos quieren obligar a ver como progreso que algún “experto” restaurador, borre de sus obras de arte las últimas huellas de la mentalidad y estilo guaraníes, entregándonos imágenes “correctas”, más barrocas

476 Plá, J.: *El barroco...* op. cit., p. 40.

477 Estos días leemos en un periódico sobre las quejas de un escultor de Posadas que talló y pintó una *Virgen, Stella Maris*, con color de piel indígena, y que ni transcurridos cuatro años se la mandó repintar, pareciera que por una comisión de arte, su piel con color blanco, mejillas rosadas y ojos celestes. No debemos extrañarnos entonces que a muchos les parezca correcto blanquear las encarnaciones de todas las imágenes de los museos misioneros del Paraguay, lo cual hubiera ocurrido, a pesar de todos los informes científicos contrarios, de no haberse interpuesto Mons. Medina para evitar esa catástrofe. El artículo es del diario **Clarín**, de Buenos Aires del día miércoles 4 de febrero de 2009, Sección Sociedad, p. 27.

y europeas que las que salieron de las manos de los artistas de los originarios talleres misioneros. Del mismo modo que actualmente los feligreses de Corrientes y de las misiones del Paraguay observan pasivamente como en sus iglesias los santos son repintados periódicamente, así deberíamos aceptar pasivamente como algunas autoridades encargadas del patrimonio hacen renovar periódicamente el aspecto de las imágenes de sus colecciones e iglesias, e incluso de los museos misioneros haciéndoles perder toda su autenticidad histórica y su carácter originario guaraní-jesuítico.⁴⁷⁸

El único modo de defender ese patrimonio es estudiando su pasado, investigar el protagonismo de esas imágenes en los distintos sucesos de la historia de las misiones y analizar sus características estéticas, culturales y mentales, además de seguir los cambios y la evolución estilística que se fue produciendo a través del tiempo en las diferentes escuelas y talleres.

En la búsqueda de una teoría del Arte Guaraní-Jesuítico

En la Primera Parte hemos investigado la función social e histórica de las imágenes. Los problemas específicos que se presentaron en la fundación y organización de la Historia del Arte guaraní-jesuítico han sido el tema de la Segunda Parte. En el último capítulo de la misma hemos asistido al exterminio cultural y étnico de los guaraníes, que optaron por refugiarse con Fructuoso Rivera en la República Oriental del Uruguay.

Aunque hoy ya no podamos conocer ni defender sus comunidades es posible rescatar y defender esa presencia espiritual, su patrimonio histórico y cultural. Varias ruinas de sus pueblos y templos han sido declarados “Patrimonios de la Humanidad” por la UNESCO siendo monitoreadas por dicha institución y además visitadas por importantes contingentes de turistas provenientes de diversos países del mundo. El interés reside en que ellas representan una experiencia histórica singular de una sociedad comunitaria en la que guaraníes y jesuitas construyeron juntos una cultura autóctona que contemplada a la distancia del tiempo adquiere el rango de una verdadera civilización.⁴⁷⁹ Aunque el último bastión de la autonomía indígena, que fue la provincia mesopotámica de Misiones, no pudo sostenerse y defender esa autodeterminación y territorio ante la triple presión del Paraguay, Brasil y Corrientes-Entre Ríos, esa nación guaraní misionera casi desaparecida nos ha dejado un legado invaluable.

Se trata del patrimonio tangible de las ruinas de sus pueblos y templos y sobre todo de sus imágenes de los museos y otras colecciones, que sumados al patrimonio intangible de su cultura se constituyen en una de las herencias más valiosas del pasado de la humanidad que es necesario conservar. Para salvar y proteger ese legado es indispensable una acción de permanente defensa del mismo ya que los organismos estatales que tienen a su cargo esa protección muchas veces no son idóneos, o se dejan seducir por importantes beneficios que provienen de las fundaciones que aparentan restaurar ese patrimonio cuando en realidad en muchos casos financian su destrucción. También esos organismos frecuentemente claudican ante el poder político que tiene en cuenta sólo el beneficio económico proveniente del turismo internacional, y se desentiende de la integridad auténtica e histórica del patrimonio mismo.

Además de dicha labor de defensa del patrimonio guaraní-jesuítico, queda otra tarea fundamental: la investigación y la difusión de sus valores, de su cultura y de sus logros como

478 No siempre el comportamiento es tan pasivo ya que los feligreses de Loreto de Iberá suelen confesarse arrepentidos de no haber defendido a la Virgen del repintado, por lo cual ella está enojada y ya no los mira. Sobre este tema ver: **Poenitz, Alfredo:** *Una etnografía histórica regional. Raíces y pervivencias culturales guaraníes en los pueblos de San Miguel y Loreto, Corrientes*. Tesis Doctoral, pp. 173 a 179. Allí, en el capítulo IV titulado “El ‘hechizo’ de las imágenes”, se refiere a la restauración de la imagen de la Virgen de Loreto.

479 **Porto, A.:** *História das Missões...* op. cit., p. 233.

civilización que tuvo plena vigencia en los siglos XVII y XVIII lo cual desmiente el término de utopía usado para la misma con frecuente ligereza.⁴⁸⁰

Desde ese punto de vista nos quedan varias tareas importantes por cumplir en esta publicación.

Se deben revisar las objeciones a nuestro enfoque de la experiencia histórica de las misiones guaraníes y a nuestra propuesta de Historia del Arte de ese período.

Es importante también investigar la vigencia actual del patrimonio misionero y las relaciones culturales y afectivas entre las imágenes, las ruinas de sus templos y los grupos sociales que responden todavía de algún modo a dichos vínculos.

A pesar de que el tema de la religiosidad de los guaraníes misioneros ha sido como una constante que acompañó el desarrollo de todos los capítulos, en esta última parte es indispensable dar a conocer la documentación que permite tener la certeza de las características de la misma.

Finalmente, será necesario indagar y buscar en el arte misionero-guaraní aquellos contenidos estilísticos-culturales que puedan considerarse específicos, diferentes y propios.

Esta tercera y última parte del libro no se propone entonces aportar más datos históricos ni nuevas investigaciones de archivo. Se tratará en cambio de indagar y repensar toda la información ya expuesta y descubrir las características que identifican al Arte Guaraní-Jesuítico y sus aportes exclusivos, y específicos al arte universal. Los cuatro capítulos señalados son los siguientes:

El capítulo 12 denominado *“Las objeciones al concepto de Arte Guaraní-Jesuítico”*, analiza las principales críticas que se formulan a los conceptos del arte y la cultura guaraní-jesuítica.

En el capítulo 13, *“Las imágenes guaraníes y su aura que perdura en el tiempo”*, retoma el tema del Arte Guaraní-Jesuítico a partir de la única imagen conservada en el lugar del antiguo templo de Concepción, la cual, aunque sin cabeza y alejada de la iglesia, sigue irradiando su sacralidad sobre los habitantes del pueblo actual.

El capítulo 14, dedicado a la religiosidad de los guaraníes misioneros, se referirá no solamente al tema mismo de la religiosidad sino también a los documentos que presentan pruebas irrefutables de dicha religiosidad y de sus características especiales.

El capítulo 15 titulado *“Una belleza diferente: el arte chamánico de las misiones”*, investiga las constantes que caracterizan al Arte Guaraní-Jesuítico y que lo distinguen de las creaciones de las demás culturas. En ese capítulo se contemplan las raíces americanas de un estilo que denominamos *“chamánico”* el cual, bajo la influencia del arte barroco europeo, da lugar a una síntesis al parecer imposible y contradictoria y que significó el nacimiento de un nuevo estilo que podemos denominar *“barroco chamánico o barroco guaraní misionero”*.

En este capítulo el lector tendrá la ocasión de penetrar, no solamente en la interioridad de un taller, sino también en la intimidad del pensamiento que preside y guía a aquellos escultores. Podrá contemplar sus obras no como las imágenes de los “otros”, los indios guara-

⁴⁸⁰ La sociedad de entonces y también la actual consideraron utópico este experimento de socialismo cristiano. Se trató de una experiencia demasiado radical para ser tolerada por el absolutismo ilustrado de entonces. Sin embargo muchas de las instituciones progresistas de esa experiencia fueron adoptadas por los estados modernos como el seguro social, las jornadas de seis horas, la abolición de la pena de muerte y de la tortura en los interrogatorios, etc. El despotismo ilustrado de los reyes borbones y de los primeros gobiernos republicanos no podían tolerar tantos recortes a su autoridad. El pensamiento “ilustrado” y el antijesuitismo primero y anticlericalismo después hicieron el resto. La calificación de “utopía” pretendió y aún pretende legitimar la discriminación y la liquidación violenta de ese experimento social progresista e increíblemente exitoso. La importancia de este tema vuelve inapropiado su tratamiento en una nota aclaratoria, pero nuestro libro consagrado al arte impide darle mayor extensión en el texto mismo.

nies, sino que las comprenderá de un modo más profundo, haciendo suyas sus decisiones y partidos estéticos. Sobre todo logrará lo más difícil: más que comprender, contemplar desde su interioridad los ideales que persiguen y proclaman esas obras y, en esa contemplación, lograr captar la seducción, o mejor dicho, la atracción y el impacto de esos ideales. No se trata de lo bello que apunta al placer estético. °Los ideales no se “degustan”, se admiran y se asumen! Se percibe con estremecimiento su esplendor, se acepta con veneración su acción conquistadora. En el caso de resistirse a la seducción de esos ideales, se lucha contra ella con toda la pasión de nuestro ser. Pero en el caso de nuestro análisis de Historia del Arte lo que proponemos es mirarlos, contemplarlos y estudiarlos, con rechazo o aceptación, pero siempre con el mayor de los respetos, apertura y comprensión posibles de desplegar.

LAS OBJECIONES AL CONCEPTO DE ARTE GUARANÍ-JESUÍTICO

12. 1.- La cuestionada libertad de creación de los artistas guaraníes misioneros

La Historia del Arte Guaraní-Jesuítico presentada en estas páginas ha sido construida teniendo en cuenta las objeciones de los diferentes críticos de arte herederos de la antigua gran Provincia del Paraguay: argentinos, paraguayos, brasileños y uruguayos. Entre los argentinos son importantes especialmente las observaciones de León Pagano, las del Profesor Adolfo Luis Ribera y las del Profesor Héctor H. Schenone, sobre la imposibilidad de elaborar una Historia del Arte de obras cuya evolución de estilos, autorías y fechas de ejecución eran imposibles de establecer.⁴⁸¹

Superada esa dificultad, luego de dos décadas de investigaciones en las que hemos podido reconocer las principales corrientes estilísticas y lograr algunas atribuciones y dataciones precisas, todo lo cual permitió establecer una cronología razonablemente segura, es necesario prestar atención a otras observaciones que provienen de los sectores brasileño y paraguayo entre las que se destacan autores contemporáneos como Armindo Trevisan y Ticio Escobar. Ellos cuestionan la posibilidad de considerar como arte a obras producidas en un sistema 'estrictamente controlado'⁴⁸², donde no se daban las condiciones ideales para la creación. Pretender construir una Historia del Arte con estas obras cuestionadas en su 'estatuto artístico' sería entonces una tarea muy difícil, sino imposible.

Se impone revisar esas apreciaciones críticas antes de concluir nuestras investigaciones y abordar la empresa de formular una teoría del Arte Guaraní-Jesuítico. En varias ocasiones hemos citado los juicios del historiador y crítico de Arte, Ticio Escobar. Aunque su especialidad es el arte indígena y el arte popular, para los cuales sus obras son de imprescindible consulta,⁴⁸³ también ha consagrado muchas páginas al arte de las misiones jesuíticas y franciscanas.⁴⁸⁴ Si hasta ahora su pensamiento permitió esclarecer, compartir y apoyar muchas de nuestras afirmaciones, sus análisis críticos del valor artístico de la imaginería misionera nos permiten ahora poner a prueba la legitimidad de nuestras propuestas.

Se comprenderá que es imposible pasar por alto afirmaciones como la siguiente:

"Y de nuevo nos encontramos con la posibilidad de que sólo el hecho cultural mestizo –al suponer respuestas originales– pueda alcanzar un estatuto artístico. Lo que equivaldría a negar esa categoría a toda la vasta obra misionera. [...]"

*Es indudable que, al menos como principio, los Jesuitas ni siquiera intentaron promover un arte genuinamente misionero y se opusieron a la posibilidad de que el indígena desarrollara cualquier impulso creativo."*⁴⁸⁵

481 Siendo ayudante del Profesor Ribera en la cátedra de Arte Argentino y adjunto durante diez años en la cátedra "Renacimiento", en repetidas ocasiones intenté en vano persuadirlo para iniciar una investigación sobre imaginería de las misiones. La respuesta siempre fue que debíamos ser honestos y no intentar lo que hizo Josefina Plá, una historia del arte en base a suposiciones, sin fechas ni autorías seguras.

482 Escobar, T.: "Santo y seña..." op. cit., p. 22.

483 Escobar, Ticio: La belleza de los otros. Arte indígena del Paraguay. Asunción: RP Ediciones, 1993.

484 Escobar, Ticio: "El barroco como arte de las misiones", en: Ticio Escobar: Una interpretación de las artes visuales del Paraguay. Asunción: Centro Cultural Paraguayo Americano, 1982, t. I, pp. 205-261.

485 Escobar, T.: Una interpretación... op. cit., t. I, p. 245.

Las causas invocadas para estas afirmaciones son principalmente dos. La primera es la falta de libertad creadora del indígena bajo el “férreo” control de la orden jesuítica. La finalidad de dicho control, está de más decirlo, era la imposición del arte europeo, del cual debería ser fiel copia la obra misionera. La segunda causa se refiere a los objetivos extra-artísticos, exclusivamente religiosos, de dicha producción. El pensamiento del autor sobre el arte de las misiones, en especial las jesuíticas, se desarrolla a partir de estas dos premisas:

“La circunstancia de que la confección de pinturas, retablos y, muy principalmente, esculturas misioneras, se hallara sometida en los talleres a un controlado sistema de copias –sistema que no dejaba margen a la libertad expresiva del indígena–,⁴⁸⁶ así como el hecho de que tal confección estuviere orientada exclusivamente a fines extra-artísticos, básicamente de evangelización, plantean dificultades a la hora de hablar de un “arte de las misiones”, como de un “arte colonial”, en general: todo el sistema de la Colonia desconoció esa posibilidad.”⁴⁸⁷

Si bien, como veremos más adelante, el mismo Escobar admite la existencia de muchas excepciones, es evidente que no se puede construir una Historia del Arte con obras surgidas en un sistema de rígido control, un “sistema que no dejaba margen a la libertad expresiva del indígena”.⁴⁸⁸

A la falta de libertad se le suma la falta de finalidad artística, todo lo cual imposibilita hablar de arte en el caso de las producciones de los talleres guaraníes. La indiscutible finalidad de evangelización parece totalmente reñida con el estatuto artístico. Este argumento es asumido por diversos autores cuya concepción del “arte por el arte” se basa sobre planteos teóricos muy compartidos en la actualidad. De aplicar dichos criterios restrictivos quedarían fuera de esta categoría todo el arte funerario egipcio y toda la escultura y arquitectura griegas, que tenían finalidades religiosas. Siguiendo la revisión histórica carecerían de carácter artístico todas las producciones de la época románica y gótica, sin quedar exceptuadas tampoco las del Renacimiento y del período Barroco. Podríamos seguir enumerando ejemplos que permitirían no sólo desechar este argumento sino convertirlo en una razón más para confirmar y apoyar el valor artístico del arte pensado y confeccionado con fines de evangelización ya que es justamente el Arte la base de su eficacia y las creencias religiosas, las fuentes de su inspiración.

El análisis que hace Darcy Ribeiro de las producciones de los indígenas del Amazonas es aplicable también al arte guaraní de las misiones.⁴⁸⁹ Así como una flecha Bororó, además de su finalidad práctica de herir o matar tiene un plus estético que no se explica solamente en aquella finalidad, del mismo modo una escultura misionera, por ejemplo el Crucifijo de San Miguel de Corrientes (Argentina), figs. 144-146, o el Crucificado “mutilado” del Museo de San Miguel de Brasil, figs. 147 y 148, tienen una elaboración que les significa un valor agregado o plus estético que no se justifica sólo por su finalidad didáctica de evangelización. Evidentemente es imposible negar calidad artística a dichas producciones y esto lo reconoce también Ticio Escobar:

“Volvamos, pues, a la cuestión: hasta qué punto puede hablarse hoy de artistividad en relación a formas anteriores impuestas, copiadas y desprovistas de toda

486 Cuesta pensar que una estatua horcón como el rey mago de la Casa de la Independencia de Asunción, o cualquiera de las estatuas horcones del Museo de Santiago haya surgido de un “controlado sistema de copias.”

487 Escobar, T.: “Santo y seña...” op. cit., p. 21.

488 *Ibidem*.

489 Ribeiro, Darcy: “Arte India”, en: Suma etnológica Brasileira. Petropolis, Brasil: Ed. Darcy Ribeiro, Coord. Berta G. Ribeiro, 1986.

intención creativa. Resulta, de entrada, evidente el valor estético y expresivo de una parte considerable de la producción colonial santera. Al lado de muchas piezas inertes y deslucidas, producto desgastado de un trabajo obligatorio de taller o intento pretencioso de remedar el espíritu europeo, se afirman piezas originales, potentes en sus razones nuevas. ¿Dónde se habrían apoyado esas razones que no fuera en los ámbitos regidos por el programa misionero? ¿Cómo lograron colarse en un espacio tan estrictamente controlado?

Partamos del caso más extremo, por su eficacia reduccional, el jesuítico. La intención de los jesuitas era no sólo promover un arte (entendido en su acepción de “oficio”) basado en el calco de las obras europeas, sino mantener, aunque implícito, el sentido original de esos modelos; reproducir la sensibilidad y el gusto de las metrópolis, considerados paradigmas universales de lo estético.”⁴⁹⁰

Así como no se conoce ningún precedente europeo de los templos misioneros o *jekutú* del siglo XVII, del mismo modo las estatuas horcones, desde el punto de vista científico y prescindiendo de figuras retóricas, no pueden asignarse a la imitación de ninguna escultura europea pues no existe nada en el Viejo Mundo cuyo ejemplo pudiera justificarlas. Lo mismo podemos afirmar del estilo de las estatuas horcones con cabeza y manos desmontables o de las obras del Maestro de San Ignacio Guazú cuyas túnicas ahuecadas no tienen precedente en el arte europeo. Debemos admitir que, salvo muy pocas excepciones, todo lo producido en las misiones durante el siglo XVII procede de la creatividad de los tallistas guaraníes.⁴⁹¹

Pero aun en el siglo XVIII tenemos el caso de la serie del Crucifijo-Yacente de Corrientes que son imágenes inspiradas en una copia de autor guaraní guardada hoy en el pueblo de San Miguel de Corrientes. Si el propósito de los jesuitas era “*el calco de las obras europeas*” y “*reproducir la sensibilidad y el gusto de las metrópolis, considerados paradigmas universales de lo estético*”,⁴⁹² entonces ¿cómo permitieron que los escultores misioneros “copiaran” el Crucifijo de San Miguel de Corrientes, de escultor guaraní, y no imitaran el original del maestro europeo, Brasanelli? La cuerda en el antebrazo izquierdo de todos ellos, al igual que en su modelo guaraní es prueba de que todos siguieron ese modelo y ninguno al auténticamente europeo de Brasanelli, que la lleva en el antebrazo derecho. Todo ello prueba, también, que los jesuitas no se opusieron a dicha preferencia y probablemente, por algún motivo desconocido para nosotros, incluso la alentaron.

Ya que existen muy pocos testimonios directos sobre el modo de trabajar del escultor guaraní, entonces la imaginación de los distintos autores se explaya confundiendo “*suposición*” con la “*realidad*” histórica investigada y demostrada.

La vista de un taller jesuítico que parece la ilustración ingenua y fiel de estos talleres de “controlados sistemas de copias”,⁴⁹³ figura en la tapa del libro *Corrientes jesuítica*.⁴⁹⁴ Nos hemos referido con anterioridad a esta ilustración pues ella representa el paradigma de un mito extendido sobre la relación de los jesuitas y guaraníes. Se trata de un mito tan arraigado en la mentalidad europea de ambos lados del Atlántico, que ya lo hemos visto operante entre algunos escritores jesuíticos como el Padre Sepp o el Padre Cardiel. La ilustración referida representa un taller con la escena de una producción en serie de unas imágenes de ángeles

490 *Ibíd.*, pp. 21 y 22.

491 A este tema clave hemos dedicado varias páginas en el capítulo 2, “Las imágenes fundadoras y patronas de los pueblos”, con ocasión de la talla del retablo del Padre Badía.

492 Escobar, T.: “Santo y seña...” op. cit., p. 22.

493 *Ibíd.*, p. 21.

494 Maeder, E. J. A.; Poenitz, A. J. E.: *Corrientes jesuítica...* op. cit.

en la que participan ocho guaraníes bajo la estricta vigilancia de un jesuita. La ilustración sugiere numerosas preguntas, entre las cuales las más elementales son las siguientes:

1ª Si el padre jesuita tenía tiempo de vigilar la labor de estos ocho artesanos, ¿quién vigilaba a los tres, o cuatro, o cinco mil guaraníes del resto de la reducción?

2ª Si la labor de este taller tenía por finalidad la producción en serie de estrictas copias de una misma figura, ¿cómo es posible que entre las imágenes de los museos e iglesias guaraní-jesuíticas no se hayan encontrado hasta ahora dos imágenes idénticas resultantes de ese proceso? Ni siquiera entre las imágenes domésticas misioneras se han podido reconocer dos iguales.

3ª Un trabajo en serie implica, como lo muestra la ilustración, la división de las tareas entre los participantes del grupo. Las imágenes misioneras no descubren autorías grupales, seriadas, sino tallas individuales. Hay casos, como las cabezas de ángeles de la iglesia de Trinidad, que podrían justificar una ejecución seriada pues todos responden a la misma finalidad de ser claves de arcos, por lo cual todas son del mismo tamaño. Pero esas cabezas que se guardan en la sacristía-museo de las ruinas, no solamente tienen muy variadas fisonomías sino que todas provienen de manos de escultores distintos, lo cual desmiente definitivamente la existencia de un solo caso de un proceso seriado, **figs. 279-286**.

Es necesario, forzosamente, corregir algunas ideas sobre el funcionamiento de un taller de las misiones. Existen muy pocos testimonios escritos al respecto. Dos valiosos documentos nos permiten efectuar una breve mirada a los escultores guaraníes en su labor. Se trata de comentarios del Padre José Peramás que nos describen el clima distendido de esos talleres que nada tienen que ver con los “espacios estrictamente controlados” que imaginan algunos autores:

*“El indio Guaraní era capaz de todo, cuando llegaba a sacudir la pereza, que era en él, una segunda naturaleza y hemos de reconocer que, sin presión mayor, con el ejemplo y con oportunas exhortaciones obtuvieron los misioneros que sus indios trabajaran en una u otra labor, y eso desde los doce a cincuenta años, y desde la primera hora del día hasta la última. Eso obtuvieron, pero jamás consiguieron que el ritmo de ese trabajar tuviera la celeridad del europeo. Lo que un español haría sin prisas en una hora, el indio requería tres horas, si estaba solo, y cinco en compañía de otros, pues son grandes conversadores entre sí y grandes materos”.*⁴⁹⁵

La realidad demuestra que el guaraní, más que perezoso, era un ser contemplativo. El análisis de las obras salidas de los talleres jesuíticos proclama esa realidad. Él no concebía la escultura como un arte mecánico destinado a producir objetos en los que la rapidez de ejecución era primordial. Para el escultor guaraní el resultado y la calidad de la obra era lo único que importaba.

Si juzgamos con la mirada del siglo XXI las esculturas de Concepción guardadas en el Museo de Luján, en la provincia argentina de Buenos Aires, contemplaremos cada trazo de cincel

⁴⁹⁵ Furlong, G.: *Misiones...* op. cit., p. 451.

“Respecto a la explotación de la yerba, los jesuitas pasaron de un total rechazo, a la tolerancia, hasta hacer de ella uno de los medios económicos más eficaces para el mantenimiento de las Reducciones. Los jesuitas consiguieron, a comienzos del siglo XVII, que se declarase la excomunión para aquellos que se dedicaban a su exploración: “[...] la descomunión que se leyó de aquella maldita yerba a sido de mucho provecho a los indios y de gran sentimiento para los españoles y se cumplió con ella este año. Diego González de Holguín a Diego de Torres.” ARSI. Paraq. 11. 56-7. Asunción, 1610.

Su uso fue reiteradamente prohibido por parte de los provinciales del Paraguay, aun en los períodos de su mayor explotación y comercialización. Según anota el P. Marciel Lorenzana en 1620: “La yerba era la ruina de la tierra [...] porque hacen a los que toman flojos y holgazanes [...] pero después concurrieron las cabezas de esta ciudad (de la Asunción, el señor obispo) y el señor Teniente General de gobernador, los cuales se dieron a este vicio y tan públicamente que todo el pueblo se fue tras ellos en todos los estados [...] y son muy raros los que no tienen este vicio, (inducidos) por el mal ejemplo de las cabezas.” Furlong, G.: *Misiones...* op. cit., p. 413. También ver: Morales, Martín María (ed.): *A mis manos han llegado. Cartas de los PP. Generales a la Antigua Provincia del Paraguay (1608-1639)*. Madrid-Roma: Universidad Pontificia Comillas, Institutum Historicum Societatis Iesu, 2005, pp. 278 y 279.

como las improntas del pensamiento de verdaderos genios. Esas estatuas compiten con cualquier escultor europeo, ubicándose entre las obras mejores y más originales de la producción en la América colonial, a pesar de no dejar nunca las marcas de sus nombres, **figs. 133-140**.

*"[...] los indios de esos pueblos sentían mayor inclinación a la escultura que a la pintura, y [...] sabemos que trabajaban con grande esmero y sin prisas, como si, a la manera de Praxíteles, se propusieran elaborar obras maestras 'a eternitati', 'que habrían de vivir por toda la eternidad'."*⁴⁹⁶

Cualquier talla misionera prueba esta dedicación y concentración del escultor guaraní al margen de sus diferentes talentos artísticos. La situación cambió con la llegada de Brasanelli, que en un principio se propuso reformar el arte misionero. Si lo que encontró en los altares de las iglesias misioneras hubieran sido fieles copias de presuntos modelos europeos no habría tenido por qué reformarlas. La realidad es que esas imágenes calificadas a veces de indecentes eran estatuas horcones creadas y confeccionadas por escultores guaraníes, principalmente en su primera versión de cabezas y manos ensambladas. Ningún modelo europeo fue imitado por esas estatuas con cabezas y manos independientes, cuyos cuerpos rígidos, cual columnas de fustes estriados, fueron junto con los templos og' jekutú las creaciones más notables del genio guaraní. Por ello es imposible abarcar todo el período guaraní-jesuítico con juicios generales que no permiten percibir los numerosos cambios que se producían en la cultura y en los talleres de sus pueblos:

*"Cuando el provincial Luis de la Roca realizó una visita a las misiones jesuíticas a comienzos del S. XVIII, ordenó que se cambiasen muchas de las esculturas y pinturas por obras 'decentes'. [...] Esta imaginería 'no decente' sería aquella marcada por el estigma de la diferencia. Es posible que entre la obra descartada por el provincial se encontraren las piezas más significativas del arte misionero: aquellas capaces de expresar el breve margen de coincidencia o cruce entre lo que siente el indio y lo que quiere el misionero."*⁴⁹⁷

Ya hemos visto que el Padre Provincial no ordenaba, sino que supeditaba al consentimiento de los indios sus propuestas de cambios y hemos constatado que dichos cambios, en muchos casos como el de Candelaria no fue "*consentido*" por los indios.

En el memorial de 1712, el Provincial Luis de la Roca expresaba:

*"Y consintiendo los indios, se quitaran las estatuas que estan en la iglesia por las paredes, y quedará la pared rasa y limpia."*⁴⁹⁸

Pero el inventario de 1768 comprueba que los guaraníes rechazaron el cambio y las estatuas permanecieron en su lugar. Allí se informa sobre "*catorze Estatuas grandes que estan en el cuerpo de la Iglesia*".⁴⁹⁹

496 Furlong, G.: *Historia Social y Cultural del Río de la Plata...* op. cit., p. 312.

497 Escobar, T.: "Santo y seña..." op. cit., p. 23. El día 12 de marzo de 2008, en el seminario "*Maderas que hablan guaraní*", en Montevideo, se dictaron varias conferencias, entre ellas una a cargo del Profesor Ticio Escobar y otra mía a continuación. He escuchado comentarios de que fue muy ilustrativo confrontar dos puntos de vista opuestos, uno crítico del arte de las misiones y a continuación otro que rescata la nueva estética americana misionera. El público quedó dividido, quienes adherían a una opción, quienes a otra, pero siempre teniendo en cuenta la relatividad de los juicios de valor emitidos desde puntos de vista diferentes de la posteridad. En este capítulo se ha tratado de citar las partes más ilustrativas de cada posición, para que el lector adopte su propio criterio.

498 AGN. Leg. Compañía de Jesús (1703-1722), 6-9-5.

499 AGN. Testimonio de los autos de Inventarios Estrañamiento y ocupación de temporalidades de los Regulares de la comp^a del Pueblo de Nra Sra. de Candelaria. Candelaria 1768. N° 13.

Para investigar estas obras no es suficiente imaginar y suponer situaciones sin comprobarlas en la realidad. Proponemos seguir el mismo método que utilizamos en Templos Jesuítico-Guaraníes. Allí confrontábamos algunos escritos jesuíticos que afirmaban enfáticamente que eran los padres “los albañiles y los carpinteros” quienes construían las iglesias y enseñaban a los indios, con otros escritos que afirmaban lo contrario, esto es que los misioneros entregaban las obras de las iglesias en manos de los indios “que las han hecho tan a gusto quanto ningun español las hiziera”.⁵⁰⁰ Se impone entonces el análisis no sólo de los documentos escritos, sino también el de las obras mismas cuya tecnología y estética proclaman la identidad de sus autores.

Hemos comprobado que la tecnología og´ jekutú era originaria de las culturas de la selva y que no podía ser aportada por los jesuitas europeos provenientes de culturas urbanas. De un modo parecido el minucioso análisis de los estilos de las estatuas horcones y las imágenes de túnicas ahuecadas y de pliegues aplanados nos permitió descubrir en sus autores una lógica diferente a la europea. Por eso, aunque comentamos y en ocasiones refutamos las afirmaciones sobre el arte misionero como resultado de un sistema impuesto y restrictivo, nuestro argumento principal son las imágenes mismas, base sobre la cual se construye nuestra Historia del Arte. Realidad verificable para cualquier lector que se proponga hacerlo.

12. 2.- El problema de los tres “estilos”: el jesuítico, el franciscano y el popular

Un estilo nunca puede surgir solamente a través de “grietas e intersticios”. Debe existir un acuerdo general social y económico para que un grupo de artistas trabaje tras el mismo ideal. Y ese acuerdo debe prolongarse durante generaciones. Se trata de dos modos de escribir esa historia: una es la historia dialéctica concebida sobre oposiciones irreductibles y “transgresiones” o “resistencias” al orden jesuítico. La otra consiste en partir del análisis de casos concretos, los que a través de un preciso estudio muestran sus relaciones evolutivas con las obras anteriores y las posteriores. Se descubren así cadenas evolutivas que permiten ubicar cada obra en un nivel concreto, real, que puede llegar a conformar un estilo.

La experiencia histórica reciente del siglo XX demuestra fehacientemente que nunca se pudo construir un estilo propio a partir de un capital furtivo rodeado y sometido a un poder autoritario basado en restricciones. No lo pudieron lograr los regímenes totalitarios como el Nacional Socialismo de Hitler ni el Socialismo de Stalin, que dieron todo su apoyo a los artistas para lograr un estilo propio que hiciera perdurar el nombre de sus regímenes en la historia. El más amplio despliegue de sus recursos y de su prestigio fue insuficiente para concretar ese propósito, que en cambio pareciera haber logrado el artesano guaraní de las misiones. Si existe una actividad humana, entre todas, que exige la libertad más plena ella es la creación artística.

Si aceptamos que: “La fuerza de muchas esculturas jesuíticas se alimenta de las reservas bárbaras que cautelan los intersticios del sistema jesuítico: desde ese capital furtivo pudieron ellas desplegar con decisión sus formas imperfectas”,⁵⁰¹ entonces, debemos convenir que la tarea más importante de la crítica del arte actual es rescatar esas “reservas bárbaras” surgidas en los “intersticios del sistema jesuítico”. Esas “reservas bárbaras” nos conducen directamente a la estética y mentalidad guaraníes. No por ser “bárbara” esa cultura indígena puede ser excluida del “estatuto artístico”. Es indispensable avanzar y profundizar por aquellos conductos y ramificaciones para descubrir que no se trata de casos aislados sino de una cultura coherente que creó sus propios códigos expresivos que contaminaron con su es-

500 Leonhardt, C.: Cartas Anuas... op. cit., p. 150.

501 Escobar, T.: “Santo y seña...” op. cit., p. 25.

tética “bárbara” todo lo que venía de Europa, incluso las enseñanzas de sus más calificados representantes y maestros. Ésta es la propuesta de nuestra Historia del Arte de las misiones: rescatar, analizar y profundizar esos componentes americanos calificados de “bárbaros” presentes en el arte de las misiones. Es lo que León Pagano advertía como característica de todo el arte misionero:

*“Muchas tallas antropomorfas y ornamentales, podrían ser trasladadas a Europa y entrar allí en el cuadro general de un período determinado. Otras no. El europeo advertía de inmediato, un tono de indianismo, áspero y dulce a la vez. Esto importa subrayar, pues todo el significado de esas creaciones radica profunda y esencialmente en esta condición de autonomía.”*⁵⁰²

Faltaría señalar que esa presencia americana, indiana o “bárbara” es, según muchos autores, la verdadera creación histórica exclusiva del Arte Guaraní-Jesuítico. De ella encontramos también algunos vestigios en el arte popular o en las producciones surgidas en los talleres franciscanos. Sin embargo, la Tupãsy universal guaraní-misionera, con el cabello largo, suelto, sin mantilla, con la túnica de pliegues verticales, el rostro imponente y la inmensa luna, que no fue aceptada en las iglesias de blancos, tampoco aparece con la necesaria frecuencia en el arte popular y en el arte franciscano porque ella es demasiado “indiana” y “bárbara”. Esos talleres de imaginería popular y los de las misiones franciscanas estaban demasiado próximos y comprometidos con los blancos de Asunción y de Corrientes como para conservar esos vestigios bárbaros de indianismo que caracterizan a las obras guaraní-jesuíticas del siglo XVII e incluso después de las reformas, en el siglo XVIII. Del mismo modo, no encontramos los tan frecuentes Cristos Resucitados guaraníes en ese arte popular, como tampoco en las demás iglesias franciscanas de indios y de blancos. Llegamos así a la conclusión de que la denominación de “reservas bárbaras” podría expresar una alteridad basada en el pensamiento “occidental” que no puede aceptar en un nivel teórico como arte las producciones de los “indios misioneros”, a pesar de la gran estima que prodigan a dichas producciones.

En cuanto a la diferenciación de los estilos del período colonial debemos ser muy cautos en la terminología usada ya que no es lo mismo hablar de estilo de un modo folclórico, regional, o de familias de artesanos pertenecientes a diferentes órdenes religiosos, que hacerlo con algún rigor científico que permita cotejarlos con los demás estilos estudiados en la Historia del Arte Universal. Si elegimos el templo de Yaguarón como el ejemplo clásico del estilo franciscano del Paraguay, comprobaremos que la orden seráfica poco tuvo que ver ni con el edificio ni con su equipamiento. El primero se construyó un siglo y medio después de la partida del pueblo de sus fundadores, los franciscanos.⁵⁰³ El estilo proviene de los templos jesuíticos de techo simple y estructura lignaria, como la iglesia de la Candelaria o las iglesias de las misiones de Chiquitos. En cuanto al equipamiento, el gran retablo del altar mayor, el púlpito y los dos confesionarios, corresponden al mejor estilo barroco-rococó luso-brasileño

502 Pagano, J. L.: El Arte... op. cit., t. I, p. 80.

503 La permanencia de los franciscanos en el caso de Yaguarón fue muy breve, entre 1587-1598. En el caso de los demás pueblos es importante tener en cuenta los años de la dirección franciscana: “Itá fue reducción franciscana entre 1585 y 1820; Caazapá, entre 1607 y 1898, y Yuty, entre 1611 y 1786 [...] Altos, entre 1580 y 1598; Atyrá, Tobatí, Ypané y Guarambaré, entre 1580 y 1600.” Ver: Salas, José Luis o.f.m.: *La evangelización franciscana de los guaraníes. Su apóstol Fray Luis de Bolaños*. Asunción: Edic. y Arte S.R.L., pp. 169 y 170. Citado en: Escobar, T.: “Santo y seña...” op. cit., p. 32.

“Los franciscanos se hicieron cargo de diez de los treinta pueblos jesuíticos, tres de ellos se encontraban en territorio paraguayo Santa Rosa, Jesús e Itapúa; posteriormente se hicieron cargo de otros tres: Belén, San Cosme y San Joaquín. Esta tarea duró, en su tiempo más largo, sólo hasta 1824, cuando las órdenes religiosas fueron clausuradas, bajo el gobierno del Dr. Francia.” Ver: Durán Estragó, Margarita: *Presencia franciscana en el Paraguay (1738-1824)*. Asunción: Universidad Católica de Asunción, 1987, pp. 199 y sgtes. Citado en: Escobar, T.: “Santo y seña...” op. cit., p. 32.

cuyo autor, José de Souza Cavadas, dejó la muestra de su genio en esta iglesia y en la vecina de Capiatá. Los dos retablos colaterales del mismo autor y estilo fueron trasladados por el Presidente Carlos López a la iglesia de Trinidad de Asunción donde no pueden contemplarse de frente porque están ubicados en las paredes parietales de un estrecho presbiterio. Pero ni esta iglesia, ni la de Yaguarón, ni la de Capiatá tienen relación alguna con los franciscanos.

Si debiéramos elegir un estilo de imaginería como franciscano que se diferencie del estilo jesuítico, el mejor ejemplo podría constituirlo el retablo principal de San José de Caazapá. Salvo el mismo San Francisco, que es barroco, las demás imágenes tienen una coherencia formal como para constituirse en el paradigma de un estilo definido que también es de origen jesuítico a pesar de no ser barroco. Dicho estilo guarda muy estrechas relaciones con las imágenes jesuíticas del siglo XVII lo que permitiría hablar de la misma corriente artística de pliegues aplanados que no ha sufrido la reforma barroca y que con el paso del tiempo fue depurando sus elementos constitutivos. Se podría asociar esta corriente con el estilo de Concepción a pesar de que su esquematismo le impidió desarrollar la misma creatividad y cierto carácter personal que caracterizan a aquellas imágenes de piedra. Pero existen también notables excepciones como la *Inmaculada de Caazapá* actualmente en el Museo del Barro de Asunción, que impide construir fáciles generalizaciones tratándose de artistas guaraníes, **fig. 82**.

En cuanto al arte popular colonial es posible distinguir en sus creaciones muchas relaciones con los talleres jesuíticos y franciscanos. La exuberante creatividad y poca sistematización, características propias de este género, son también las características de la mayoría de las piezas paraguayas que continúan surgiendo y enriqueciendo esta corriente.

12. 3.- La cultura jesuítica como un sistema “impermeable e impuesto”

El hecho mismo de que varias de las primeras fundaciones terminaran con la muerte del misionero y la destrucción de sus imágenes ubica a éstas en un ámbito muy poco frecuente, probablemente único en la Historia del Arte.

Seguramente esas imágenes no estaban pensadas para ser exhibidas en salones de arte ni en las iglesias sino en impenetrables selvas. De su presentación se esperaba un pacífico recibimiento del misionero y un buen diálogo con los guaraníes en esos primeros encuentros. No siempre ocurrió así y la prueba es que varias de aquellas imágenes han sido salpicadas, como una rúbrica, con la sangre de sus portadores, los misioneros. Esta realidad fundamental, olvidada con demasiada frecuencia, ubica toda la discusión del arte misionero en un ámbito nuevo, desconocido para las convenciones académicas actuales.

¿Dicha finalidad, aparentemente poco artística, descalifica a esas creaciones como obras de arte? Según ese criterio se debería excluir de los museos de bellas artes los “ejemplos de justicia” pintados por Dierick Bouts y Gerardo David y otras pinturas que nunca tuvieron una finalidad artística directa y representan los suplicios padecidos por los culpables de tergiversar la justicia en provecho propio. Un funcionario decapitado y una emperatriz en la hoguera tal como se ven representados en el primero de esos ejemplos y un juez desollado vivo en el segundo han sido pintados con el mayor realismo posible precisamente con el fin de horrorizar y no de proporcionar ningún placer, ni estético ni de otro tipo, a sus contempladores. Debemos admitir que una pintura de una Virgen que impacte a grupos de habitantes de la selva y los prepare para un diálogo pacífico está más cerca de un objetivo artístico, como se concibe generalmente, aunque no fuera ésta su primera, ni esencial finalidad.

La observación de Ticio Escobar acerca de que “entre la obra descartada por el Provincial se encontraren las piezas más significativas” se refiere a una de las causas de la escasez

de obras arcaicas del arte misionero. No se trataba de algunas pocas piezas sino de casi todas las imágenes del siglo XVII, que en su mayoría eran consideradas demasiado primitivas y rígidas para el nuevo gusto barroco del siglo XVIII. En dicha reforma se salvaron algunas imágenes defendidas por la devoción popular entre las cuales se encontraban contadas estatuas horcones con cabeza y manos ensambladas y algunas pocas de la última etapa del siglo XVII que distinguimos con el nombre de imágenes de *túnicas ahuecadas*. En cambio se han salvado la mayoría de las imágenes de *pliegues aplanados*, porque ellas ya no contradecían tan manifiestamente el nuevo gusto barroco del Provincial Luis de la Roca y de los jesuitas de su época.

Pero la mayoría de las *estatuas horcones* del siglo XVII desaparecieron definitivamente durante dicha reforma. Su pérdida es atribuida en los 15 pueblos de la Mesopotamia argentina a las destrucciones e incendios de los templos en la segunda década del siglo XIX. Pero su ausencia en los pueblos paraguayos, con excepción de Santiago, no se puede adscribir a la misma causa.

Así como en Italia, en la época manierista y barroca, se cubrieron con revoque de cal varios frescos de Giotto, tampoco en las misiones el gusto barroco no valoraba las manifestaciones del siglo XVII. Pero no se trataba de un fenómeno exclusivo de la época guaraní-jesuitica, ni menos aún de un fenómeno de desprecio de la obra guaraní indecente por no responder al gusto de las metrópolis, sino de un cambio de estilo que volvía anticuadas las imágenes precedentes. Fue así que el Padre Sepp no condenaba la música del siglo XVII por ser indígena ni diferente a las de las metrópolis sino por ser antigua:

“Pero todo estaba hecho aún a la manera antigua, como el Antiguo Testamento y el Arca de Noé, pese a que debería ser moderno, porque no tenemos nada mejor que la nueva música.”⁵⁰⁴

El período barroco de la actividad de Brasanelli, circunscrito a ciertas regiones, duró menos de cuatro décadas y después volvió a imperar la estética del siglo XVII, con la pervivencia de algunas huellas y adquisiciones de la experiencia barroca.

“Pero es, sin embargo, en el S. XVIII cuando, paralelamente a la producción de las obras celebradas por los padres, se consolida lo que, forzando un poco los términos, podríamos llamar “estilo” jesuítico. Es decir, “estilo” como sello de una tendencia formal específica, no como reflejo de una historia ajena. Retomemos la pregunta ¿cómo pudo colarse la diferencia en un sistema impermeable?”⁵⁰⁵

Lo que el autor llama con acierto “estilo jesuítico” que se consolidó en el siglo XVIII, después de Brasanelli, es la misma estética que predominó en el siglo XVII y luego exhibe algunos agregados barrocos. La pregunta de “¿cómo pudo colarse la diferencia en un sistema impermeable?”⁵⁰⁶ exige una respuesta. Aun en la época de mayor control, la de Luis de la Roca y Brasanelli, los tallistas guaraníes fueron tan libres en las interpretaciones de sus modelos que hoy nos hacen dudar de la proverbial capacidad de copista del guaraní.

Lo afirmado por Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos en el campo de la arquitectura vale también para la escultura. Se trató de una larga polémica en la que muchos sostenían el control absoluto de los centros del poder jesuítico sobre todo lo que se construía en el ámbito de la Orden.

504 **Sepp, A.**: Relación de viaje... op. cit., p. 203.

505 **Escobar, T.**: “Santo y seña...” op. cit., p. 23.

506 **Ibídem.**

*"[...] lo que estaba ordenado que se enviase a Roma eran las planimetrías de los futuros edificios, bien en la forma de un simple croquis con las más someras indicaciones sobre la topografía del terreno y la distribución general de iglesia y del edificio, bien en forma de una planta perfectamente diseñada señalando sus cotas y medidas. Una vez recibido el diseño por el consejero edilicio, éste se limitaba generalmente a señalar si se acomodaba al modo nostro, es decir si cumplía con los requisitos a la utilidad, condiciones higiénicas de salubridad, firmeza y durabilidad, todo ello dentro de los márgenes permitidos por la pobreza y austeridad religiosas. Nada, por consiguiente, de advertencias sobre rasgos formales y estilísticos, dejando en libertad para que en cada nación y aun región y comarca se empleasen los allí acostumbrados."*⁵⁰⁷

La creencia muy difundida de que a partir del siglo XVIII las obras de los guaraníes, por su mayor nivel técnico, lograban coincidir con el original europeo es otro error que una mirada a esas obras permite desechar definitivamente. Las estatuas de la fachada de Concepción o algunas de las imágenes de Trinidad, incluidas las casi cincuenta figuras de los frisos de los ángeles músicos, son las que menos se parecen a imágenes europeas de todo el ciclo guaraní-jesuítico. La investigación de campo descubre que es imposible constatar tal fidelidad de las imitaciones. Los modelos entregados por Brasanelli son copiados, en algunos casos con cierta fidelidad, como el San Estanislao de Kostka de San Ignacio Guazú, **fig. 102**, pero en otros casos observamos que se introducen en las pretendidas copias notables cambios y correcciones. Otro caso de "copia" es el boceto para la Trinidad de los barqueiros traspuesto de un dibujo a la imagen de bulto con notables cambios y correcciones, que lograron transformar una pobre imagen de santería, diseñada por un dibujante amateur europeo, en una verdadera obra de arte guaraní-jesuítica.⁵⁰⁸ **Figs. 271 y 272.**

Finalmente corresponde analizar la pregunta del autor: "¿cómo pudo colarse la diferencia en un sistema impermeable?"⁵⁰⁹

¿Fue tan impermeable el sistema jesuítico? ¿Podían dos jesuitas controlar tan eficazmente entre 4.000 y 8.000 guaraníes en sus respectivos pueblos? ¿Se propusieron realmente controlar también sus manifestaciones artísticas o su preocupación se remitía fundamentalmente a la "utilidad-firmeza y durabilidad" de sus obras? En el caso de que realmente lo hubieran hecho ¿cómo pudieron, por ejemplo, en Santa María de Fe, Concepción y Trinidad, surgir obras tan alejadas de los cánones europeos? De acuerdo a los documentos, evidentemente el Padre Danesi fue el organizador tanto de las obras arquitectónicas como escultóricas de Trinidad, pero ¿pudo haber concretado esas obras sin el aporte de los guaraníes que superaban al Padre en el dominio de los oficios, tanto de albañilería como de escultura? Las cabezas de ángeles ya mencionadas, guardadas hoy en la sacristía, todas diferentes y realizadas por distinta mano, parecen máscaras de piedra que colgaban en las claves de los arcos de los altares. **Figs. 279-286.** Necesitaron "colarse" en un sistema "impermeable", o más bien surgieron alentadas por la libertad y audacia de ese sistema. Por otra parte, en la polémica en torno a la reconstrucción de Trinidad ¿cuál de las facciones representaba a dicho sistema tradicional y cuál al moderno, renovador? Si había algún sistema tradicional, evidentemente, la labor de Danesi iba contra ese "sistema" y lo apoyaban también el Párroco Francisco Antonio Valdivieso y el Provincial Nicolás Contucci en su carácter de Visitador.

⁵⁰⁷ **Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso:** La arquitectura de los jesuitas. España: Edilupa, 2002, p. 24.

⁵⁰⁸ De ese dibujo existen dos copias. Una, en blanco y negro, es de propiedad de la Casa de los Jesuitas de Asunción. La otra es una acuarela en relativo buen estado de conservación que recibió de obsequio Liber Fridman de una familia de Trinidad en 1941, quienes la cuidaban como una imagen de devoción. Actualmente se encuentra en mi posesión. **Fig. 271.**

⁵⁰⁹ **Escobar, T.:** "Santo y seña..." op. cit., p. 23.

Los talleres de Concepción y de Trinidad fueron algunos de los tantos emprendimientos de las misiones desde la edificación de las primeras iglesias dirigidas y construidas por los indios entre 1610 y 1630, quienes las hicieron mejor que “cualquier carpintero español”. No podemos hablar de “sistemas impermeables” de esos comienzos cuando las cartas de Valdivieso, ya al final del tiempo jesuítico, nos describen un caso de colaboración y reciprocidad entre el director y los obreros artistas como pocas veces se registró en la historia de las misiones.

12. 4.- Los “regionalismos” y el caso particular del arte de los siete pueblos

Uno de los mejores conocedores del arte misionero de los “Sete Povos” es indudablemente Armindo Trevisan. En este debate, su palabra y pensamiento son esclarecedores:

“Se queremos compreender os Sete Povos, temos que nos situar no espaço e no tempo, não aplicar-lhes retroativamente categorias contemporâneas. Isto não significa eximir os jesuítas de toda responsabilidade. Eles partilham a responsabilidade geral da época. Não são melhores, nem piores do que nós, nós é que evoluímos. O que chama porém, a atenção, na ação dos jesuítas, é seu amor aos indígenas enquanto seres humanos, seu esforço por inseri-los numa comunidade genuína. Também aqui houve falhas, mas no conjunto a ação jesuítica deve ser respeitada. Clóvis Lugon talvez tenha valorizado demais essa ação; de qualquer maneira, sua obra faz justiça aos jesuítas. Voltando à contribuição indígena no campo da arte, diríamos o seguinte, pela sensibilidade importada dos missionários, os índios dos Sete Povos marcaram com uma impressão digital as obras que produziram. A sensibilidade indígena transparece nelas aqui e ali, de forma indireta, clandestina. Não se trata de uma expressão de originalidade imediata; a originalidade indígena, na medida em que existe, é mediata. Por mais que valorizemos as preocupações artísticas dos jesuítas, elas não eram particularmente intensas. Ou seja, os jesuítas viam na arte um meio, uma forma entre outras, de veicular sua mensagem. O que lhes interessava era a pregação do Evangelho. Se esta pregação obtinha eficácia pela arte, principalmente graças à liturgia, às encenações dramáticas, à música, davam-lhe importância. Nunca se sublinhará demais o carácter ancilar da arte dentro da mentalidade jesuítica. Ainda hoje pode-se encontrar semelhante espírito nos meios eclesiásticos. Com certa insolência, é lícito pretender que tão excessiva preocupação didático-pastoral tem prejudicado a evolução da arte religiosa contemporânea. Por conseguinte, os jesuítas não exerciam repressão estética sobre seus pupilos. Se não existiu mais originalidade na escultura missioneira, isto se explica, em grande parte, por não terem tido os indígenas estímulo nas suas criações - digamos, à falta de outro termo - mais personalizadas. Aderiam aos padrões europeus e, ao que parece, sentiam-se orgulhosos em os observarem. Se os missionários tivessem favorecido o despertar da sensibilidade nativa, talvez possuíssemos hoje exemplares mais numerosos e preciosos de uma estética guaranítica realmente criadora. A criatividade indígena só emerge, nas obras missioneiras, como algo infiltrado, uma sorte de erupção vulcânica interna, algo que escapou das mãos do autóctone, atraído os padrões que lhe eram oferecidos.”⁵¹⁰

510 Trevisan, Armindo: “Assimilação e originalidade na escultura missioneira”, en: Maria Amélia Bulhões: Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: Pesquisas recentes. Porto Alegre: Editora da UFRGS/Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 1995, pp. 10 y 11.

En general todos los juicios sobre el Arte Guaraní-Jesuítico parten de muy limitados trabajos de campo. En el caso de las investigaciones del prestigioso crítico de arte Armindo Trevisan, como en general las de la mayoría de los críticos de arte brasileños, se basan sobre los estudios de los siete pueblos orientales, cuya realidad geográfica era diferente y cuya historia fue muy distinta a la de los otros pueblos misioneros. Durante el siglo XVII los pueblos orientales recibieron influencias del estilo de San Ignacio Guazú, pero por sus traslados y fundaciones tardías no conformaron escuelas con un estilo diferente, propio. Ha habido excepciones y algunas de ellas pudieron ser la escuela de San Nicolás o también la escuela de San Luis. Cuando llegó Brasanelli a San Borja en 1696 introdujo su segundo estilo, el más barroco de sus cuatro estilos, el cual encuentra aceptaciones y resistencias como ya había ocurrido en la zona del Paraná, donde su *Inmaculada Asunta* tuvo un rechazo total, mientras su Señor de la columna, hoy en Paraguarí recibió buena acogida. Si el estilo escenográfico-berniniano del *San Borja adorando la Eucaristía* no fue repetido en ningún otro pueblo más, es que su éxito entre los guaraníes tapes no fue el esperado. De lo contrario, la experiencia de otros casos indica que, de ser aceptados, todos los pueblos querrían un altar parecido.

Desde la partida de Brasanelli (1705) y su permanencia en Concepción durante otra década, hasta el Tratado de Permuta en 1750, se extendió el período de mayor paz y creatividad para los pueblos orientales. Fue la época de la renovación de todos sus templos y también de la labor de Prímoli. Pero a partir de 1750 los siete pueblos se vieron convulsionados por el traslado y la rebelión frente al Tratado. El retorno a sus pueblos desde 1760 exigió tareas de reconstrucción de las viviendas y de la economía agropecuaria y ganadera. Para estudiar lo que sucedía en esos años en el campo de las artes de los siete pueblos o en cualquiera de los treinta pueblos es necesario estudiar el panorama completo de las misiones en esas décadas y a partir de esos conocimientos identificar los aspectos diferentes de cada región. Además, es fundamental reconocer el estilo propio del maestro Brasanelli desarrollado en San Borja e irradiado a los “siete pueblos”, y el cambio del mismo ya en Concepción y en los períodos siguientes.

En cuanto a la afirmación de que el arte no era un fin en sí mismo sino sólo un medio “de vehicular sua mensagem” se trata de una objeción que ya hemos analizado anteriormente. Sin embargo, nunca será suficiente volver sobre ella. En el primer caso hemos constatado que las mejores creaciones artísticas de la historia contaban entre sus componentes los religiosos y que ellos no solamente no debilitaban su valor artístico como obras de arte, sino que constituían unas de sus principales presencias. En este caso podemos elegir una obra contemporánea: el *Guernica* de Pablo Picasso. Su propósito de constituir un alegato contra la guerra no debilita su valor artístico y estético sino que constituye la esencia subyacente del mismo.

Del mismo modo que los ideales religiosos de la antigua Grecia, o los del Renacimiento no pueden estar ausentes para la comprensión y valoración de las creaciones artísticas de esos períodos, igualmente ocurre con las obras de arte de cualquier época de la historia, incluso la contemporánea. Las proclamas de los ideales religiosos son parte inseparable y constitutiva del valor artístico de cada talla y de cada imagen misionera. Pretender aislarlos y analizarlos separadamente es perder de vista su esencia y su valor como obras de arte.

Armindo Trevisan sostiene que “[...] os jesuítas não exerciam repressão estética sobre seus pupilos. Se não existiu mais originalidade na escultura missioneira, isto se explica, em grande parte, por não terem tido os indígenas estímulo nas suas criações - digamos, à falta de outro termo - mais personalizadas [...]”⁵¹¹

511 *Ibidem*, p. 11.

Probablemente, al escribir estas afirmaciones, Trevisan no tenía en mente las imágenes de la fachada de Concepción, muy poco conocidas, ni tampoco los frisos de Trinidad. En esas obras la creatividad de los artistas indígenas ha recibido no sólo un apoyo material sino un aliento en la manifestación de su carácter “personalizado” más autóctono. Téngase en cuenta las cabezas de querubines ya mencionadas guardadas en la sacristía o las cuatro maracas de los frisos de Trinidad. Si esas tallas surgieron de la iniciativa indígena es una señal de su gran libertad y creatividad. Pero si la iniciativa provino del director de la obra, el Padre Danesi, es prueba de su interés y estímulo para la cultura autóctona. De cualquier modo, esos ángeles danzantes con maracas fueron vistos por el párroco y por otros religiosos, y no tenemos testimonios de que alguien se escandalizara por su presencia en un lugar sagrado.

12. 5.- Un arte como “instrumento de poder”: una versión contaminada de dialéctica occidental

En el libro Templos Jesuítico-Guaraníes señalamos la existencia de una gran contradicción en las fuentes de las Cartas Anuas entre afirmaciones de los mismos misioneros que, por una parte, negaban conocimientos constructivos de los guaraníes, y por la otra, atribuían dicha arquitectura a la cultura y saberes nativos.

En el caso de la escultura, la contradicción entre la originalidad del arte guaraní, observada por los mejores críticos de arte, y la imposibilidad de admitir que ese arte surgiera en una sociedad presuntamente represiva, exige una solución más amplia que la de las “grietas e intersticios” propuestos. Estos términos supuestamente opuestos provenientes de la cultura europea y de la autóctona guaraní lograron, mediante constantes acuerdos, superar la lucha y las confrontaciones internas que amenazaban con destruir esa nueva sociedad. El pensamiento occidental difícilmente pueda captar esos “acuerdos” porque su naturaleza dialéctica sólo lo habilita para detectar sus conflictos. Esto es posible de observar no sólo en los críticos de arte sino también en los historiadores, antropólogos, sociólogos, museólogos, etc. En la lógica de esa mentalidad se pueden comprender las siguientes afirmaciones de Trevisan:

*“Os indios dos Sete Povos foram artistas criadores na medida em que, acade-
mizados, souberam produzir tachaduras nos cânones vigentes. cremos ter de-
monstrado, suficientemente, essa rebeldia nativa.”⁵¹²*

Al considerar la originalidad de los indígenas como rajaduras de cánones vigentes, o como “grietas” o “intersticios” en un sistema represivo, es inevitable la conclusión de que ello es originado por la “rebeldía nativa”.

En realidad, esa “rebeldía nativa” está interpretada según los puntos de vista dialécticos occidentales. Los indígenas se esmeraban en que su obra agradara a los padres y sobre todo a sus parientes y “hermanos” que la contemplaban. La hacían lo mejor posible según su mentalidad y su propia estética. Pasaban por alto lo que no les gustaba e interpretaban todo lo que veían en su propia visión porque de otra forma, por más que lo intentaran, no podrían haberlo hecho. Ese deseo de lograr obras que despertaran los elogios de los padres es el punto más alto de la didáctica jesuítica, lo que actualmente podríamos denominar como el desarrollo de la “inteligencia emocional”. Ningún método ha logrado hasta ahora producir “milagros” comparables a los surgidos en ese sistema de “ingenio y afecto”.

Por otra parte, a los indígenas les era absolutamente imposible hacer algo distinto de lo que hacían. Los estudiosos del arte actuales tienen en sus obras la gran posibilidad de conocer su estética y su mentalidad. Sobre todo en aquellos casos en que se conoce el modelo.

⁵¹² Trevisan, A.: A escultura... op. cit., p. 66.

Las comparaciones de ambas obras encierran verdaderos compendios de estética y psicología guaraníes. Es condición para eso dejar de buscar en ellos las pretendidas resistencias y “rebeldías nativas” y analizar la realidad con métodos adecuados.

Pero además de buscar y detectar conflictos, muchas veces nuestra mentalidad dialéctica los exagera donde los hay y los inventa donde no los hay. Sólo así se explican tantos mitos sobre el autoritarismo de la orden jesuítica. Pero si analizamos objetivamente los casos concretos, cuestionaremos muchas afirmaciones sobre la orden ignaciana de las misiones del Paraguay como un bloque estrictamente controlado o su vigilancia de los “últimos rincones” provenientes de lo que Branislava Susnik denominaría tendencias “psicosociales y verbometales” inherentes a nuestra mentalidad.

Si tan férreo y centralizado hubiese sido el control de la Orden ¿cómo es posible que a pesar de las repetidas prohibiciones de Roma sobre la yerba mate hayan sido los jesuitas los principales impulsores de su consumo, comercio y cultivo? En otro orden de cosas, si la Compañía era un bloque, ¿cómo es posible que Prímoli no pudiera construir bóvedas y cúpula en San Miguel y sí las levantara en Trinidad sin que se conozca al respecto ningún memorial ni opinión alguna de los superiores, Provinciales, ni Generales de la Orden? ¿Por qué habiendo ordenado el Provincial Antonio Gutiérrez a Grimau reconstruir Trinidad, la comenzó a reconstruir finalmente, sin mediar memorial alguno, el Padre Danesi, mientras el Hermano Grimau oficiaba de sacristán en el colegio de Asunción? El memorial del Visitador Contucci llegó en 1763 cuando estaban terminadas las bóvedas y ya se trabajaba en la cúpula. ¿Cómo fue posible que ese sacerdote trabajara después cuatro años en la ornamentación de Trinidad, clandestinamente, ocultado por el párroco cuando era reclamado para acudir “a los suples” mientras arreciaba la peste de viruelas? En cambio, Brasanelli no pudo concluir las estatuas de la fachada de Concepción pues tenía prioridad la construcción del templo de Itapúa.

Evidentemente, un mejor conocimiento de la documentación jesuítica permitirá modificar muchos conceptos sobre la Compañía elaborados en forma teórica sólo a partir de los estatutos y normas de la Orden, sin valorar su elasticidad y sin su correspondiente cotejo con la realidad histórica que es la que debe condicionar nuestros juicios.

Pero además de un mejor estudio de los documentos es indispensable una comparación de los contenidos de las normas con la realidad de las ruinas e imágenes de los museos, iglesias y colecciones particulares. Por ejemplo, el memorial del Padre Manuel Querini de 1750, ordena suprimir en Loreto la media naranja para evitar goteras. Sin embargo, el inventario de la expulsión de 1768, menciona todavía la existencia de dicha estructura. Es evidente que la orden fue desobedecida y lo mismo ocurrió con la torre de San Ignacio Miní, que el Provincial Querini mandó reemplazar por una de madera y, sin embargo, según recuerda la tradición oral, alrededor de la mitad del siglo XIX, la torre o las dos torres de piedra estaban entonces todavía íntegras.

La solución adoptada en nuestra investigación es un análisis exhaustivo de los documentos y de las obras. Son ellas las que manifiestan toda la verdad artística e histórica de las misiones. El relato histórico y nuestras teorías de las mismas deben acomodarse a la realidad de las obras y no al revés. Solamente un análisis exhaustivo, si se quiere insistente y obsesivo, de los documentos y sobre todo de las obras, permitirá resolver la mayoría de las contradicciones y poner de acuerdo una Historia del Arte con una Historia de las misiones. Para ello, proponemos una historia evolutiva, en la que cada eslabón de la cadena de las obras sea investigado hasta sus últimas consecuencias, y además analizado en relación con los eslabones precedentes y con los siguientes que la continúan. Esta cadena evolutiva, en el caso del Arte Guaraní-Jesuítico, es de una riqueza y coherencia insospechadas, como hemos podido comprobar hasta ahora en nuestro trabajo, y seguiremos comprobando en los capítulos siguientes.

Muchos podrían pensar que el descubrimiento del protagonismo guaraní tanto en la arquitectura como en la escultura misioneras podría significar un desmedro del prestigio de la acción pedagógica de la Compañía de Jesús. Probablemente sea éste el motivo de que en las Cartas Anuas las estatuas guaraníes no tengan el protagonismo que en realidad han tenido. Por todo ello es que estas propuestas fueron vistas como influidas por ideologías indigenistas. Pero estos descubrimientos, que profundizan los actuales conocimientos de la relación entre los guaraníes y los jesuitas, significan poner al descubierto el verdadero y más significativo aporte de los jesuitas en la creación de la nueva cultura. Ese aporte era el *"ingenio y afecto"* con que trabajaron el Padre Vicente Badía, los indios y todos sus sucesores como Brasanelli y sus colaboradores, o Danesi y los geniales artistas trinitarios. Ésas fueron las dos condiciones del gran éxito de esa experiencia social que tanto se admira en sus resultados pero que poco se conoce en sus verdaderas causas y fuentes.

El *"ingenio"* con que se resolvieron la mayoría de los desafíos históricos de aquellas misiones supera ampliamente los alcances de la lógica convencional. Ese *"ingenio"* permitió crear las pequeñas urbes y la arquitectura de sus admirables templos, resolver el sistema alimentario y de salud en base a un peculiar sistema de organización económica y social con los mejores aportes de la civilización europea renacentista, conjugados con la notable cultura guaraní comunitaria, de su lengua y cosmogonía ecologista, además de un dominio de los recursos de la vida en las selvas sudamericanas de milenario desarrollo y evolución.

Algunos de los logros de mayor éxito de ese *"ingenio"*, integral y unido de ambas culturas, fue la increíble y aparentemente imposible victoria en Mbororé sobre los, hasta entonces, invencibles bandeirantes paulistas; la puesta en marcha de la primera imprenta y del primer observatorio astronómico rioplatense con recursos totalmente locales; y numerosos logros más, entre los cuales está, sin duda, la creación de estilos arquitectónicos y escultóricos admirables y originales. Todos estos logros hacen que esta experiencia social y cultural con justicia reciba el nombre conjunto de *"civilización guaraní-jesuítica"*.

Pero el más extraordinario *"ingenio"* de ambas partes pudo también haber provocado rivalidades y conflictos de no mediar otra condición que era como el secreto, pocas veces alcanzado en una sociedad humana de diferentes etnias, religiones y culturas. Ese secreto fue el *"afecto"* con que aquellos protagonistas superaron los límites de sus mentalidades y sus alteridades para aportar cada uno lo mejor de sí, que era el amor cristiano, según los jesuitas, y el amor de hermanos y parientes, según los guaraníes. Ese *"afecto"* en tan alta dosis fue lo que les faltó a los conquistadores y es lo que frustró su entendimiento con los americanos. Ese amor fue la esencia del ideal que impulsaba a la Compañía y que constituyó la verdadera fuerza civilizadora de todos los tiempos. Si bien se trataba de un amor que, como toda acción humana, distaba de la perfección, ese fue su verdadero sentido. Ese *"afecto"* fue el móvil más profundo de la venida de aquellos hombres de sotanas negras a estas tierras, a vivir según extrañas costumbres y a aprender nuevos idiomas para compartir sus existencias y su proyecto evangélico con aquellos amerindios, también excepcionales, que fueron los guaraníes, a pesar de la poca comprensión de su pensamiento y de sus obras.

Los Inventarios

La influencia del pensamiento dialéctico en el Inventario da Imaginária Missioneira de Río Grande do Sul, de 1993, se basa, en sus apreciaciones estilísticas, en la diferencia y oposición entre *"erudición"* y *"primitivismo"*⁵¹³. Pero no nos da mayores precisiones sobre el significado y alcances de esas categorías de lo *"erudito"* y lo *"primitivo"*.

513 Vieira, M.; Coutinho, M.: Inventário da imaginária missioneira... op. cit., p. 76.

Atribuye correctamente el “hábito com estrías e pregas retas” a los primeros estilos guaraníes, pero al calificarlos de “primitivos” define y delimita el horizonte y los alcances de su metodología a un concepto estático de apariencia antropológica y no puede avanzar en la evolución estilística de dichos comienzos. Por el contrario, incluye en la calificación de “erudito” no solamente a los estilos europeos sino el desarrollo de los mismos estilos guaraníes. En una palabra, sus conceptos de lo “erudito” y de lo “primitivo” son estáticos e invariables, lo cual le impide investigarlos como “estilos” que evolucionan constantemente.

El caso de los inventarios del Museo del Barro, dirigidos por Ticio Escobar, es diferente, pues su profundo conocimiento del arte indígena le permite distinguir la presencia de la mentalidad guaraní en las obras misioneras jesuíticas y franciscanas, separándolas de las características culturales europeas. Pero también hace de una y otra mentalidad como dos polos estáticos que no logran flexibilizarse para conformar estilos que viven y que evolucionan exigiendo del crítico la misma flexibilidad para seguir sus cambios.

Los guaraníes son lo que son y deben seguir siéndolo en el transcurso de los siglos como condición básica del juego de esa metodología. Su atención se circunscribe al reconocimiento de los elementos estáticos invariables que existen, indudablemente, pero que no deben eclipsar los constantes cambios que conforman cadenas evolutivas cuyo reconocimiento y seguimiento exige un entrenamiento que no posee ni el antropólogo ni el sociólogo, ni el historiador de arte dialéctico. Claro que este último es más sensible a los cambios estilísticos, lo que le exige flexibilizar la rigidez de su planteo teórico para descubrir los estilos propios y seguir sus cambios y evolución.

Aunque con más profundidad y acierto, el segundo más reciente de los inventarios, el del Museo del Barro⁵¹⁴, no siempre alcanza a superar la dialéctica para reconocer los estilos propios, misioneros, y así poder seguirlos en su evolución, sean europeos o guaraníes, sin distinciones rígidas, de esencias inamovibles.

En una palabra, es la dialéctica dogmática occidental la metodología que subyace en ambos inventarios, la que los paraliza e inhibe de seguir la evolución de los estilos guaraníes. Para los inventariadores brasileños los guaraníes comienzan y terminan siendo “primitivos” y los europeos, son siempre eruditos, hagan lo que hagan. El secreto del inventariador es reconocer sus esencias eternas e invariables.

Por eso, en sus juicios estilísticos son tan simples y reiterativos. Aunque los análisis del inventario del museo paraguayo son más sutiles y ricos, sin embargo, se les puede hacer algunas observaciones. El gran paso necesario para descubrir y seguir la evolución del arte guaraní de las misiones es superar la dialéctica, despolarizar el pensamiento del inventariador. Que logre descubrir una realidad que no se organiza solamente en dos polos, como si fueran blanco y negro, sino que se puedan reconocer en él todos los matices y colores del arco iris.

514 Catálogo Imaginería Religiosa... op. cit. La catalogación estuvo a cargo de Ticio Escobar.

LAS IMÁGENES GUARANÍES: SU AURA QUE PERDURA EN EL TIEMPO

"Si la imagen precede siempre a la idea en el desarrollo de la conciencia humana [...] no solo debemos volver a escribir la historia de la cultura sino que también debemos revisar los postulados de todas nuestras filosofías."

Herbert Read⁵¹⁵

13. 1.- Un viaje a Concepción de la Sierra en busca de restos jesuíticos⁵¹⁶

Concepción fue uno de los más importantes y populosos pueblos guaraníes de las misiones jesuíticas. Esa reducción fue la patria de los caciques Ñeenguirú, que se distinguieron en toda la historia de aquellas misiones. Nicolás Ñeenguirú, junto con Abiarú, condujo a la victoria a las milicias misioneras en la batalla de Mbororé en 1641. Otro cacique con el mismo nombre figura, en 1753, firmando como corregidor una carta al Gobernador Ando-naegui en apoyo a los tapes orientales desplazados de sus pueblos por el Tratado de Límites. Finalmente, ya en la época de la expulsión, en 1768, se acusó a los jesuitas de pretender entronizar a Nicolás I Ñeenguirú, como el presunto rey jesuítico del Paraguay.

Entre otras notabilidades de este pueblo estaba su iglesia, que era la mayor de las misiones, ya que fue transformada, de tres a cinco naves, gracias al sistema guaraní de horcones clavados, *og'jekutú*. Contaba con una gran fachada barroca, que fue la primera de los treinta pueblos levantada totalmente de piedra, con nichos y estatuas. La flanqueaban dos torres, también de piedra y tenía, sin duda, un aspecto diferente a las demás iglesias misioneras. Según mi propuesta dicha fachada, junto con la de San Ignacio Miní, fue una de las obras más importantes del Hermano José Brasanelli, que la construyó entre los años 1706 y 1715.

La oportunidad de conocer el actual pueblo, emplazado en el sitio de la antigua misión, se me presentó con ocasión del viaje anual de la Maestría de Culturas Guaraní-Jesuíticas de la Facultad de Artes de Oberá a las ruinas de la reducción de Santa María la Mayor.

Al llegar al pueblo, a pesar de la persistente llovizna que dificultaba la visión, busqué afanosamente algunas huellas, aunque fueran sólo pequeños restos, de las construcciones antiguas de las misiones. Presentía que no iba a encontrar las abundantes ruinas que había visto en 1894 Adolfo Bourgoing que nos dejó estas emotivas descripciones:

"Apenas llegados, nos dirigimos al lugar que ocupó el templo y allí se presentó a nuestra vista un espectáculo muy semejante al que habíamos contemplado ya en otros sitios análogos; pero más interesante aún; tanto por la vasta extensión ocupada por las ruinas de ese monumento, como por el número y valor artístico o arquitectónico de los trozos que entre aquellos escombros podíamos admirar; trozos de columnas, capiteles primorosamente labrados, preciosos bajorrelieves,

515 Read, Herbert: *Imagen e Idea. La función del arte en el desarrollo de la Conciencia humana*. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1957, p. 8.

516 Sustersic, Bozidar Darko: Este capítulo fue publicado con el título "Al encuentro de extrañas *Inmaculadas*. Un viaje a Concepción de la Sierra tras vestigios de la civilización guaraní jesuítica.", en: *Revista Artilogios*. Buenos Aires, diciembre de 2007, N° 1, pp. 18-27.

elegantes nichos y multitud de objetos mas que sirvieron de ornamentación a la fachada, o a puntos interiores del sagrado recinto.

*Una gran escalinata de piedra daba acceso al pórtico principal, hallándose ya medio sepultada bajo toda clase de materiales. A sus costados se levantaban las torres macizas, sólidas, poderosas, y, no obstante, casi destruidas a la sazón; éstas, poco antes de nuestra visita ostentaban en sus respectivos nichos hermosas imágenes, talladas en piedra al tamaño natural; pero el coronel Berón Astrada, ex jefe de esta localidad, tuvo la triste ocurrencia, la rara satisfacción, según lo refieren personas dignas de fe, de hacerlas voltear a lazo [...]”.*⁵¹⁷

La presencia en Concepción durante casi una década del arquitecto y escultor lombardo Hno. José Brasanelli justifica que estas ruinas hayan sido “*más interesantes [que las demás] [...] por el número y valor artístico [...] de los trozos*” como pudo constatarlo Bourgoing. “Mucha historia ha transcurrido sobre el suelo de esa loma cuya altura permite reconocer la ubicación de la antigua y próspera misión!

La participación de Concepción en la guerra guaranítica contra el Tratado de Límites le originó no pocas heridas. Diez años más tarde fueron expulsados los Padres. Cincuenta años después, en 1817, llegaron los portugueses de la otra orilla del Río Uruguay y quemaron el pueblo con su grandiosa iglesia. Fueron destruidos los techos, el mobiliario y las estructuras de madera. Pero quedaron las paredes y lo edificado en piedra, sobre todo la fachada, la cual, medio siglo más tarde, en lugar de restaurar, o por lo menos conservar, terminaron por destruir las nuevas autoridades ilustradas de Corrientes para dar paso al progreso que ellas creían representar.

Algunos vecinos que hacían romerías para la fiesta patronal hicieron una nota al comisario Ángel Berón Astrada. Su atrevimiento les costó la prisión según le contaron al Padre José María Birkel, párroco de Concepción entre 1911 y 1916.⁵¹⁸

La mayoría de las actuales viviendas muestran testimonios de ese pasado glorioso y trágico a la vez, al exhibir los sillares provenientes de las antiguas casas de indios, reutilizados en sus cimientos y paredes linderas, o tapiales. No era difícil de hallar todavía algún resto de columna, alguna lápida ornamentada con extraños motivos, variadas piedras con sectores de cornisas, mas no se veía ninguna de las tantas imágenes que este pueblo, al igual que los demás, seguramente ha tenido.

13. 2.- El encuentro con una antigua imagen descabezada de la fachada de Concepción

En un solar vecino a la plaza, atraía la atención una vieja casona construida de sillares rojizos provenientes de edificaciones jesuíticas. Entre los dinteles de sus ventanales había uno muy extraño. Era una columna, de sección rectangular, tallada en piedra cuya profusa decoración geométrica atestiguaba la procedencia de un edificio religioso, sin duda la iglesia.

En el cerco de sillares, que continuaba la línea de la casa, se distinguía una segunda entrada. Estaba coronada por un pequeño ático con volutas barrocas que le daban un aire de capilla. Una pequeña puerta de reja, sin cerradura, protegía el ingreso a un terreno abierto, **fig. 133**. La entrada, así jerarquizada, debía guardar algo especial. Quise averiguarlo y encontré lo que parecía una columna cilíndrica de piedra asperón, o *itaquí*, en la que, al acercarme, reconocí una

⁵¹⁷ Bourgoing, Adolfo de: *Viajes en el Paraguay y Misiones*. Paraná, 1894, p. 469.

⁵¹⁸ En la batalla de “Pago largo”, en 1839, murió un militar correntino con el mismo apellido Berón Astrada, que fue probablemente el abuelo del mencionado por Bourgoing. El Padre José María Birkel escribió sus memorias con el título *Aquellos tiempos* donde narra los relatos de los protagonistas de quienes redactaron una nota pidiendo que se suspenda la demolición de la fachada y que recibieron como respuesta la prisión.

imagen de la época jesuítica. Llamaba la atención que, a pesar de su estado rústico, sin cabeza y por lo tanto apenas reconocible, colocada en terreno abierto sobre unos sillares de *itaquí*, esa imagen fuera objeto de tanta consideración de los dueños y también de los vecinos que, a su paso, mientras se persignaban le dirigían miradas de respeto y veneración, **fig. 134**.

Me interesé por su sorprendente y seguramente accidentado pasado que, como supe después, resumía y simbolizaba la historia de todo tipo de agresiones, humillaciones e injusticias cometidas contra el pueblo guaraní de las misiones.

La estatua mutilada perteneció a la fachada de la antigua iglesia de Concepción, la cual según asegura el Padre Furlong fue demolida en 1882. Del mismo modo que las cinco estatuas restantes, ella fue derribada de su alto nicho, pues las nuevas autoridades correntinas no veían con buenos ojos que los guaraníes se congregaran allí para rezar.

Mientras las diferentes partes del frontispicio fueron demolidas y las demás imágenes dispersadas, esta ha sobrevivido gracias a la intervención y cuidados de los antepasados de su dueño actual.⁵¹⁹ Aún faltándole la cabeza, por la postura de su cuerpo, el resto de su larga cabellera y por sus manos femeninas recogidas sobre el pecho se puede reconocer a una *Inmaculada*. A pocas cuerdas de allí, entre fragmentos de piedra asperón, pude observar a la que se creía una pila bautismal y es en realidad la parte superior de un nicho en forma de concha o vénera, que cobijó a ésta, o a alguna otra de las seis esculturas que originalmente adornaban a la antigua fachada.

Como se trataba de una imagen religiosa algunos vecinos propusieron trasladarla a la iglesia, delante de la cual estuvo un breve período. El párroco observaba disgustado que los feligreses preferían dirigirse y rezarle a ella, a pesar de su estado lamentable y de su ubicación en el exterior del templo. Le resultaba difícil comprender que dieran más importancia a ese viejo trozo de piedra que a los altares con sus nuevas estatuas de yeso, bien pintadas, iluminadas y adornadas con velas y flores sintéticas de llamativos colores. Fue así que la hizo retirar del lugar privilegiado ante la iglesia dejándola en un rincón del patio. Su antiguo dueño, con mucho trabajo, la trasladó nuevamente a su propiedad en la que había permanecido casi un siglo, y donde pude verla y conocer su extraña historia.

13. 3.- “Una sola piedra labrada significa más que el majestuoso Himalaya”

Al observar esa piedra erguida, cubierta de signos que evocaban una figura femenina, tuve la sensación que todo lo que se había escrito sobre Arte permanecería estéril y cuestionado mientras no se lograra, de una vez por todas, relacionar de un modo seguro, intenso y claro los dos polos, el Arte y la Vida. Las teorías actuales, más que asociarlos, lo que lograron con sus análisis fue separar ambos niveles, impidiendo recrear esa misteriosa chispa vital que circulaba, y todavía circula, entre esa imagen y sus veneradores. Más que establecer con ella una relación teológica, conceptual, los orantes parecían vivenciar lo que para nosotros eran sus indescifrables mensajes, logrando en esa imagen, o mediante ella, una gratificante experiencia de unidad, como una intuición de armonía cósmica. A juzgar por sus actitudes y las expresiones de sus rostros, no se trataba de una experiencia cualquiera sino que se podría contar entre las más apreciadas de sus existencias. Fue entonces que me vino a la memoria aquella memorable frase de Ramón Tissera: “[...] *una sola piedra labrada significa más que el majestuoso Himalaya*.”⁵²⁰

519 Una imagen, del mismo tamaño y parecida factura, y también sin cabeza, se halla al costado de la iglesia de Apóstoles, sin duda perteneció al mismo conjunto de la iglesia de Concepción.

520 **Tissera, Ramón:** *De la civilización a la barbarie. La destrucción de las Misiones Guaraníes*. Buenos Aires, 1969, pp. 14-16.

Pero, por lo visto, los signos de esa piedra tienen una lectura diferente para nosotros que para aquellos habitantes de Concepción que se persignan ante ella y para los visitantes del Museo de Luján, donde se guardan otras tres imágenes que pertenecieron a la misma fachada de Concepción. La mayoría de los que recorren dicho museo observan con más atención la inscripción a los pies de la estatua que a la estatua misma. Incluso nosotros debemos auxiliarnos con los conocimientos de la iconografía cristiana, además de la historia de las misiones y el reconocimiento de los estilos de la época, para mantener un mínimo diálogo con esas imágenes.

Sin duda alguna que para los actuales vecinos de Concepción esa *piedra labrada* encierra un significado diferente y casi inaccesible para nosotros. Ella conserva vivo el cordón umbilical con su pasado. Proviene de la época de las misiones, de la que ellos guardan una tradición oral en la que se mezclan profundos sentimientos que afloran en la contemplación y alguna plegaria delante de ella. Probablemente el cura párroco que la hizo retirar del frente del templo no podía sospechar esa enorme carga emotiva, religiosa e histórica que esa piedra tallada encierra. Pero, el funcionario que hizo bajar las estatuas y demoler los restos de la fachada sabía muy bien lo que hacía y lo que ese monumento significaba para la comunidad guaraní. Destruyendo ese símbolo era un modo de golpearlos a ellos en su identidad para borrar sus recuerdos de la época jesuítica, su conciencia de pueblo, y su modo especial de manifestar su religiosidad. Con esa finalidad es que la mandó demoler.

Pero por más persecuciones y agresiones sufridas, todavía permanece viva en ellos algo de esa antigua identidad, la que se manifiesta en su modo de honrar esa estatua. A pesar de estar mutilada, descabezada, y llena de golpes, todavía responde a ciertas expectativas guardadas en el fondo de sus conciencias de guaraníes, de indios cristianos misioneros.

El hecho de que ese vínculo aún no se haya destruido totalmente, y que permanezca todavía activo confiere inesperadas posibilidades a nuestras pesquisas. Será necesario indagar otras piezas de los museos de Brasil y del Paraguay para determinar si existen similares lazos entre las imágenes y los pobladores del lugar. Tenemos testimonios de que en el siglo XIX en muchos otros pueblos se reunían guaraníes alrededor de sus imágenes. Uno de los casos más conmovedores fue el de Luisa Cuñambuÿ-Tiraparé, que hasta 1881, año en que murió a los 115 años de edad, en un caserío cerca del pueblo El Durazno (Uruguay), tenía un oratorio muy concurrido, donde se veneraban las imágenes salvadas en el éxodo de los guaraníes de los siete pueblos en 1829⁵²¹.

Al igual que en el caso de Concepción, existen varios testimonios de nuestro tiempo de los siete pueblos del Brasil. En 1999 se ha publicado un relato sobre Doña María Analia Baracy del pueblo de San Nicolás, descendiente de guaraníes y conocida como Chininha Barasy. A sus 91 años recordaba las procesiones con la imagen de San Nicolás y, como ése, otros santos de la capilla de su pueblo en la que se reunían los descendientes de antiguos pobladores guaraníes de la región. Sin considerar su función valiosa, esas imágenes hace poco tiempo fueron llevadas a Río Pardo, al Museo de "Arte Sacro" de la ciudad, donde se transformaron en "objetos" para satisfacer la curiosidad de sus pobladores y los turistas.⁵²²

Estos y otros testimonios parecidos son el tema y las metas de nuestras búsquedas. Pero los instrumentos o metodologías con que contamos para nuestras pesquisas son las ciencias, las que desde el Renacimiento se preguntaban y se siguen preguntando por el significado del Arte en la cultura y la vida humana. Es fundamental, entonces, una revisión crítica de esos instrumentos metodológicos y su puesta a punto y actualización para que puedan cumplir nuestro propósito.

521 **Padrón Favre, O.:** *Ocaso...* op. cit., pp. 293 a 295.

522 **Langer, Protasio P.:** *Os Guaraní-Misioneiros e o Colonialismo Luso no Brasil Meridional. Projetos Civilizatórios e Faces da Identidade Étnica (1750-1798)*. Porto Alegre: Martins Livreiro, 2005, pp. 229 y 230.

13. 4.- La Historia Social de Arnold Hauser: sus paradigmas, actualización y futura vigencia

La necesidad que yo experimentaba de vincular la historia de esa imagen con el pueblo de Concepción era como la piedra filosofal de los alquimistas, cuyo contacto transformaría todo en oro. Lo que intentaba no era, en realidad, nada nuevo ya que la búsqueda por explicar las relaciones del arte con la vida ha sido, desde tiempos remotos, una constante humana. Así surgieron las anécdotas de Apeles y los pájaros que picoteaban las frutas representadas con mágico realismo. La imagen pintada lograba trascender sus límites e ingresaba en la vida real merced al engaño del *trompe l'oeil*.

Vasari fue más lejos y logró explicar la enorme influencia y el prestigio alcanzado en la humanidad por algunos artistas geniales gracias a sus extraordinarias obras. La bien fundada fama proyectaba a esos artistas, Giotto, Masaccio, Miguel Ángel, a la inmortalidad.

“Pero aquel que entre los muertos y vivos llevaba la palma, que trasciende y a todos cubre, es el divino Miguel Angel Buonarroti.”⁵²³

Los otros artistas, que eran la mayoría, formaban como un telón de fondo contra el cual se distinguía mejor el extraordinario talento del genio.

Al culto del genio, siguió el estudio de las características de las obras, descubriéndose en cada época una voluntad de forma que se llamó estilo. Surgieron los grandes estilos: el románico, el gótico, el renacimiento, el barroco, etc. Las formas parecían obedecer a leyes propias, intrínsecas, ajenas a la voluntad del hombre y superiores al mismo. La vida de cada sociedad se desarrollaba de un modo independiente del arte, cuyo estudio se llevaba a cabo, como el de cualquier ciencia, en ámbitos especializados, lo más asépticos posibles.

Como reacción a esa ciencia del arte que parecía demasiado artificiosa surgió la escuela sociológica que explicó todas las características de los estilos, no por los cambios de las mentalidades o del espíritu humano, sino por los cambios sociales. El arte y la vida lograban por fin el mismo cauce, donde el primero era el reflejo del segundo, y donde la ciencia sociológica reemplazaba ventajosamente a la historia tradicional. Se podía proclamar el fin de la Historia del Arte y su reemplazo por la Sociología del Arte.

Pero una vez extendida y aceptada la explicación sociológica como la solución definitiva ocurrió lo que observaba Susanne Langer con ciertas ideas que:

“[...] estallan en el paisaje intelectual con una tremenda fuerza. Resuelven tantos problemas fundamentales en un momento que también parecen prometer que van a resolver todos los problemas... Todos se abalanzan a esa idea como si fuera el centro conceptual alrededor del cual es posible construir un nuevo sistema general de análisis [...]”⁵²⁴

Es lo que ocurrió con la Sociología del Arte y la teoría del materialismo histórico, las explicaciones freudianas, las teorías sobre el poder de Michel Foucault, y otras hipótesis aplicadas, en este caso, a la historia de las misiones. Continúa Susanne Langer:

“Pero una vez que nos hemos familiarizado con la nueva idea, una vez que ésta forma parte de nuestra provisión general de conceptos teóricos, nuestras

⁵²³ Vasari-Milanesi: *Trattato della Scultura*. Florencia, 1906, vol. IV, p. 13.

⁵²⁴ Langer, Susanne: en: Geertz, Clifford: *La interpretación de las culturas*. 1ª ed. Nueva York, 1973. 8ª ed. Barcelona: Gedisa, 1997, p. 19.

*expectativas se hacen más equilibradas en lo tocante a los usos reales de dicha idea, de suerte que así termina su excesiva popularidad. Sólo unos pocos fanáticos persisten en su intento de aplicarla universalmente; pero pensadores menos impetuosos al cabo de un tiempo se ponen a considerar los problemas que la idea ha generado.”*⁵²⁵

El mismo creador de la Sociología del Arte, Arnold Hauser, no se puede contar entre los fanáticos de la metodología sociológica ya que después de una amplia obra consagrada a ese tema, revisó sus ideas y llegó a la siguiente conclusión:

*“La naturaleza de todo desarrollo histórico consiste en que el primer caso determina el segundo, los dos primeros el tercero, etc. Ningún paso aislado permite deducir la dirección de todos los pasos subsiguientes, ningún paso es explicable sin el conocimiento de todos los precedentes, y ninguno puede predecirse, ni aún apoyándose en este conocimiento.”*⁵²⁶

Más adelante, vuelve a formular la misma idea que lo lleva a inesperadas conclusiones:

“Las obras de arte son cimas inalcanzables. No vamos a ellas directamente, sino que, más bien, giramos en su torno. Cada generación las contempla desde otra perspectiva, viéndolas con nuevos ojos, sin que ello quiera decir que el punto de vista posterior tenga que ser forzosamente el más adecuado. Toda perspectiva tiene su hora, la cual no puede ser ni anticipada ni prolongada, aun cuando su aportación para el futuro no se pierda en absoluto por eso. De la acumulación de las diversas interpretaciones y sólo de ellas se deduce todo el sentido que una obra de arte tiene para una generación ulterior.

*Hoy somos testigos de la hora dedicada a la interpretación sociológica de las creaciones culturales. No es la última hora ni ha de durar eternamente.”*⁵²⁷

No sabemos si la hora sociológica sigue tan vigente como en la época de Hauser o muestra signos de declinación. Tampoco queda claro cuáles son las soluciones futuras que inevitablemente sucederían a esa etapa. Lo cierto es que la Sociología ha ofrecido explicaciones convincentes y racionales a la mayoría de las actividades del hombre relacionándolas con su vida social. Han surgido así numerosas especialidades, antes desconocidas, que desarrollaron este nuevo enfoque: las Sociologías de las Ciencias, la Sociología del Arte, de la Religión, de la Historia, la Antropología Social, etc.

El panorama parecía definitivamente aclarado en un sistema donde cada manifestación humana tenía un espacio, un casillero con un rótulo definido, que lo distinguía de los demás en el conjunto. Sin embargo, en muchos casos, ese orden significó una artificiosa reducción e incluso una rígida imposición. Entre todas las historias sociales la del Arte era, por su vastedad, una de las más difíciles de sistematizar. Sobre todo los frecuentes cambios de las vanguardias contemporáneas, no sólo desorientaban a los sociólogos, sino que les exigían constantes reformulaciones y ajustes en sus esquemas.

También el arte antiguo, el arte prehistórico, se mostraba desafiante a cualquier orden impuesto. Sus extraordinarios valores estéticos no se pudieron justificar plenamente en las interpretaciones señaladas por los científicos: la magia propiciatoria para las cacerías. Esos

⁵²⁵ *Ibídem.*

⁵²⁶ **Hauser, Arnold:** *Teorías del Arte. Tendencias y métodos de la crítica moderna.* Barcelona: Guadarrama, Punto Omega, Labor, 1981, p. 7.

⁵²⁷ *Ibídem*, p. 9.

bisontes parecían embestir cualquier barrera que pretendiera encasillarlos y comprenderlos no como una “*degustación esteticista*”,⁵²⁸ sino como una presencia que irrumpía de los milenios en su carrera o paso de danza y con su respiración jadeante, o sus bufidos, cruzar el breve escenario del presente de cada espectador que se detiene a mirarlos en profundidad, con una mirada parecida a la del artista que las trazó sobre las paredes de la caverna. Allí nació el arte como “*una cima inalcanzable*” de todos los tiempos. El mismo arte de las *majas* de Goya y de los dramas de sus fusilamientos. El que es capaz de cometer la estupidez de hablar de “*degustación*” frente a esas obras, debiera tener también vedado de contemplar con sus ojos irreverentes a los retratos de Van Eyck, al *David* de Miguel Ángel y al de Bernini, al Bosco del *Carro de Heno*, o del *Jardín de las delicias*, o finalmente al *Guernica* de Picasso, para nombrar alguna de las tantas obras que fueron dejando las generaciones en su breve paso por la vida. Entre ellas incluimos a las imágenes de la fachada de Concepción y a los frisos de Trinidad. Se entiende que esas obras no logren conmover a más espectadores del siglo XX y XXI por que ellos fueron inducidos y mentalizados por los críticos actuales a buscar dicha “*degustación esteticista*” que es lo contrario de lo que ellos brindan: la visión de los ideales de una sociedad que busca sobre todas las cosas el “*Reino de Dios*” y la “*Tierra sin mal*”.

En el universo ordenado por la Sociología tampoco lograban ser aceptadas plenamente las artes de las erróneamente llamadas culturas “*primitivas*”. Nunca pudo explicar esa ciencia el gran interés que despertaba el Arte primitivo en los mejores artistas de occidente. Es que las sociedades que lo producían no se ajustaban a las interpretaciones clásicas de la escuela sociológica, que se basaban en esquemas inspirados en las sociedades europeas de esa época. Muchas de esas sociedades consideradas primitivas, nunca fueron organizadas en clases, lo que además de resultar inconcebible para la Sociología, la dejaba sin su argumento principal que es la dinámica de clases, la que, recordémoslo, debería explicar y justificar también sus manifestaciones artísticas.⁵²⁹

Uno de los ejemplos más notables de una sociedad sin clases era la nación guaraní que vivía en un igualitarismo y libertad que superaba los sueños de las utopías más avanzadas de la humanidad. El arte no era entre ellos un instrumento de lucha de clases, pues no las conocían, ni era tampoco, como lo propuso Freud, un medio para superar mediante mecanismos de sublimación las represiones de la libido, pues la libertad de que gozaban esos amerindios no tenía parangón con la mayoría de las sociedades humanas conocidas.

Faltando los móviles de la lucha de clases y de la sublimación y represión sexual, estos pueblos, según las clásicas teorías sociológicas y psicológicas (europeas), debían carecer de arte y también de religión, las que debieron ser, supuestamente, sus motivaciones, y por lo tanto, sus consecuencias. Sin embargo, en la vida de aquellos amerindios, el arte no era una sublimación sino uno de sus elementos constitutivos, básicos. Ellos se llamaban a sí mismos “*los adornados*”, o sea que el adorno, su condición estética, era considerada por ellos parte constitutiva y esencial de su ser, lo que los distinguía de los animales.

Además, los guaraníes eran esencialmente religiosos. Pero su religiosidad no se basaba ni podía asimilarse a las represiones y enmascaramientos de instintos básicos. Ella era concebida como la constante “*memoria*” o conciencia de un poder superior, creador del mundo y del hombre. Pero mientras algunas otras culturas americanas precolombinas lo concebían como un ser terrorífico, armado de tentáculos de serpientes y poderosos colmillos de jaguar, los guaraníes lo concebían como un ser paternal, con una relación afectiva y de estrecho

528 **Ginzburg, Carlo**: *Pesquisa sobre Piero*. Barcelona: Muchnik, 1984, p. 152. Ver también: **Sustersic, Bozidar Darko**: “La flagelación de Urbino y la permanencia de sus enigmas”, en: *Estudios e Investigaciones*. Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio Payró/Facultad de Filosofía y Letras/Universidad de Buenos Aires, 1994, N° 5, pp. 121-125.

529 **Sustersic, Bozidar Darko**: “Problemas metodológicos en el Arte Jesuítico-Guaraní”, en: *Estudios...* op. cit., 1997, N° 7, p. 9-19.

parentesco con sus criaturas. En sus metáforas y en sus diversas evocaciones, entre las que se encuentran los poemas del *Ayvu Rapyta*, se advierte un sorprendente pensamiento mono-teísta, que según los misioneros sólo podía ser atribuido a una evangelización previa.

En el personaje mítico *Pa'i Zumé* se creyó reconocer al apóstol Santo Tomé o Tomás, que habría llegado milagrosamente a América. Como ya lo advirtieran varios antropólogos, entre ellos Levi Strauss en su breve estadía entre estas etnias, se trata de un caso excepcional, atípico que no es posible clasificar ni comprender según los esquemas formulados hasta ahora por nuestras ciencias occidentales, los que se creyeron universales, válidos para toda la humanidad.⁵³⁰ La cultura guaraní nos brinda la extraordinaria oportunidad de revisar esos esquemas, ampliarlos y reformularlos. Pero en vez de aceptar ese desafío, la mayoría de nuestros profesores prefieren la seguridad de las teorías consagradas del viejo mundo, y el aplauso de sus auditorios antes que el riesgo de una revisión crítica de las mismas. Pero sin esa revisión nuestras investigaciones serán simples ejemplos que ilustren las teorías de los autores de más prestigio del primer mundo, o a veces solo de autores de modas pasajeras. Dichos profesores son especialistas en las últimas corrientes del pensamiento europeo, pero lamentablemente desconocen lo más elemental del pensamiento americano que los rodea y en el que viven inmersos y que no interpretan, ni intentan interpretar.

Nuestras investigaciones no pueden reducirse a la aplicación de una Historia del Arte de los estilos europeos, que prescinda de las glorias y las tragedias humanas, en este caso, de la nación guaraní. Pero tampoco pueden limitarse a las fórmulas de una historia social con los últimos aditivos de las corrientes intelectuales europeas, desentendiéndose de los aspectos autóctonos, entre ellos la particular organización social guaraní, que no solamente no se adapta a sus postulados, sino que los cuestiona radicalmente.

13. 5.- La Historia del Arte: ¿historia de ideas o historia de ideales?

En este comienzo del tercer milenio se observa un estancamiento y desorientación en las ciencias sociales, y en especial en la Historia del Arte. Durante el siglo XX hemos presenciado la hegemonía casi absoluta de la explicación sociológica y su instauración, como la verdad absoluta en todas las disciplinas, incluso en la ciencia de la Historia del Arte. Volvamos a recordar con Susanne Langer, que ciertas ideas “[...] parecen prometer que van a resolver todos los problemas”, pero una vez que “[...] nuestras expectativas se hacen más equilibradas [...] pensadores menos impetuosos [...] se ponen a considerar los problemas que la idea ha generado.”⁵³¹

Sin duda que uno de los más graves problemas que esa idea sociológica ha provocado es este atraso, sobre todo en la segunda mitad del siglo XX, de los estudios e investigaciones de Historia del Arte. No es que faltaran producciones, libros y tesis de esa disciplina, pero ellas son predominantemente históricos, sociológicos o antropológicos y tienen poca relación con la disciplina del Arte. Es en esta instancia de gran crisis cuando el consejo de Hauser adquiere la vigencia de un paradigma: “[...] de la acumulación de las diversas interpretaciones y sólo de ellas se deduce todo el sentido que una obra de Arte tiene para una generación ulterior.” No se trata entonces de la última interpretación sino del conjunto de todas las interpretaciones que han surgido, hasta ahora, con sus respectivas búsquedas y soluciones. Los profesionales e investigadores, formados en las últimas décadas, parecen dejar de lado esas *diversas interpretaciones* a las que se refiere Hauser, porque ellos se han formado exclusivamente en la escuela sociológica, que ellos suponían la última y definitiva.

En nuestro caso, del arte misionero, debemos obviar esas carencias y vacíos siguiendo primeramente la metodología de Vasari y buscando las personalidades que dominaron el

530 Levi-Strauss, Claude: *El pensamiento salvaje*. México-Buenos Aires: Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 1964.

531 Langer, S.: en: Geertz, C.: *La interpretación...* op. cit., p. 19.

panorama del arte de las misiones e imprimieron su huella en la historia de sus talleres. Dicha tarea, muy dificultosa por la falta total de firmas y fechas, fue realizada mediante largas y complejas pesquisas, las que fueron dadas a conocer, en diversos simposios y publicaciones, y en este libro integran los capítulos de la Segunda Parte.

Debemos, a continuación, recordar los *“conceptos fundamentales en la historia del arte”* de Enrique Wölfflin y su escuela, y armarnos de parecido ojo crítico para investigar las sutilezas de los estilos que se sucedieron en las diversas generaciones y etapas del Arte Guaraní-Jesuítico. Estos problemáticos estilos, a pesar de las experiencias desalentadoras de distintos investigadores, fueron hallados y establecidos, casi simultáneamente en que se resolvían las incógnitas de la etapa de las autorías. En los estilos misioneros se deben reconocer las influencias de los estilos europeos, su participación y gravitación en los *“estilos”* locales, pero sin pretender clasificarlos en renacentistas, manieristas o barrocos, según el orden de aquéllos.

La mayor dificultad es que los investigadores formados en la escuela *“sociológica”* ya no saben analizar las obras ni reconocer sus estilos. El concepto mismo de *“estilo”* como es utilizado, por ejemplo, por Riegl, para ellos carece de sentido. Sin embargo, sin esa herramienta fundamental no se puede dar un paso en el análisis y ordenamiento de ningún periodo histórico y menos del Arte Guaraní-Jesuítico.

A partir de la identificación de los cambios de los estilos misioneros autóctonos, debemos integrar esas producciones en los sucesos históricos y sociales que les tocó desempeñar. Pero seguramente no se tratará de una historia de una sociedad de estamentos, según modelos europeos, sino adecuada a la realidad de la sociedad de la nación guaraní-misionera, y a su extraña historia de fundaciones, afirmación y síntesis de culturas americanas con elementos e influencias europeas.

Ante las evidentes limitaciones de la Sociología para llevar a cabo un análisis que no corresponde al de las sociedades europeas de las cuales ella formula sus esquemas, vienen en su auxilio la Antropología Social y la Antropología Cultural. La primera pone especial atención en la mentalidad y posición del *“otro”*, en este caso, el indígena. La segunda, a su vez, admite la diversidad de la sociedad guaraní sin organización de clases, ya que éstas son concebidas no como esenciales al hombre, sino como variables culturales. Pero estas nuevas especialidades no parten de una crítica de la escuela sociológica. Las explicaciones *“sociales”* son, como las calificó el historiador José Emilio Burucúa, un *“bajo continuo”* que mantiene su vigencia *“desde los años sesenta”*⁵³², y sobre el cual cada una de esas especialidades construye su propia estructura, o sus *“variantes melódicas”* para continuar con la metáfora musical.

A comienzos del siglo XX surge otra orientación en el mismo campo de la Historia del Arte la cual se desentiende del análisis de los estilos y corrientes estéticas y centra su atención en las ideas que conllevan y transmiten las imágenes. Se trata de una Historia del Arte como *“historia de las Imágenes portadoras de ideas [...] descartándose la cuestión del ‘valor estético’”*.⁵³³

Pero del mismo modo que ocurrió con la Sociología estas nuevas especialidades, que colaboran con su punto de vista a la solución del enigma del hombre y de su sociedad, pretenden, a su vez, erigirse en alternativas exclusivas y definitivas. Ellas aplican la metodología de las ciencias exactas cuyas teorías se suceden linealmente, unas después de las otras. La larga trayectoria y la rica experiencia de una ciencia humanística, como es la Historia del Arte, se construye, en cambio, con la *“sumatoria”* de interpretaciones según el modelo o *“paradigma”* de Hauser.

532 Burucúa, José Emilio: “Burucúadixit. Entrevista al Dr. José Emilio Burucúa”, en: *Revista Artilugios...* op. cit., p. 47.

533 Bovisio, María Alba: “Aby Warburg: entre la historia del arte y la etnología”, en: *Revista Artilugios...* op. cit., p. 37.

Sin duda alguna que los sociólogos no pueden ocuparse de las autorías de las imágenes. Tampoco los antropólogos o la escuela de los seguidores de Warburg se hallan en condiciones de investigar y descubrir los estilos de las mismas. En el Viejo Mundo no necesitan hacerse cargo de estas tareas porque ellas ya fueron llevadas a cabo durante siglos de investigaciones precedentes. A partir de aquellas soluciones, a veces también cuestionables, aplican sus novedosos puntos de vista las ciencias sociales y antropológicas cuyas teorías surgieron en esa misma realidad social y cultural europea. Pero en América donde los estudios de Historia son todavía incipientes, y los de Historia del Arte, en muchos casos no existen, como es el ejemplo de las Misiones Jesuíticas, ¿es legítimo, que los historiadores de arte sudamericanos, imitando a los europeos, pretendan comenzar por el atajo del análisis sociológico o antropológico, obviando la difícil tarea previa de la búsqueda de autorías e investigación de los estilos?⁵³⁴

Una rotunda negativa es la única respuesta posible. Únicamente si han sido completadas las etapas precedentes, y solamente si ellas quedaron bien resueltas, podremos analizar si corresponde llevar a cabo los enfoques sociológicos, históricos y antropológicos más recientes, como los proponen Arnold Hauser, Aby Warburg, Roger Chartier, Carlo Ginzburg, Burke y otros.⁵³⁵

Una vez investigadas exhaustivamente las etapas precedentes será indispensable investigar también cuál era el papel desempeñado por las concepciones religiosas de esa nación en la construcción de un modelo de universo en el que se integraba cada individuo, su familia y su grupo social. Necesariamente deberá ser tomada en cuenta también la participación y la integración del cristianismo en sus diferentes implicaciones. En ese proceso de síntesis en constante elaboración de esa cultura misional no puede tampoco pasarse por alto la presencia de las utopías jesuíticas de un “*Reino de Dios*” en la tierra y la utopía guaraní de una “*Tierra sin Mal*”.

Si logramos integrar todos esos esquemas, descubriremos unas imágenes que poco tienen que ver con la idea de la imaginería tradicional. Los estilos y las funciones de las imágenes misioneras fueron cambiando mientras acompañaron la historia de un pueblo guaraní, organizado en reducciones, con sistemas de vida hasta entonces casi desconocidos en Europa. Descubriremos así varios tipos o sistemas de imágenes. Las primeras, las *conquistadoras*, no fueron las únicas que cambiaron al adaptarse, con un envidiable pragmatismo, a las nuevas necesidades y desafíos de cada situación. A las imágenes *conquistadoras* le siguieron las imágenes didácticas que reciben el nombre de *fundadoras*. Después, a fines del siglo XVII vinieron los misioneros reformadores que trajeron el estilo italiano-berniniano en las artes plásticas y la nueva música barroca centroeuropea. Ellos pretendieron, con diferentes resultados, instaurar la estética de las imágenes barrocas *persuasivas* y *seductoras*. Finalmente, se afirmó en las misiones un nuevo estilo local, con muy poca dependencia de los modelos metropolitanos, un estilo que refleja algún conocimiento del arte europeo, pero no para ser su pobre y deformada réplica sino, para la afirmación de una propia identidad y síntesis. Hemos denominado este último estilo como el de las imágenes *triumfantes* o “*estilo guaraní-jesuítico del siglo XVIII*.”

En esta especial “*Historia del Arte*”, e incluso de una “*Antropología del Arte*”, las imágenes no son exclusivamente el reflejo del momento histórico vivido por cada sociedad, ni de las estructuras y tensiones de la misma. Ellas son partícipes activas de aquella vida, cuyos roles son todavía poco conocidos e investigados y cuyo abordaje exige el máximo de objetividad y prudencia en la aplicación de cada nueva teoría del primer mundo. Esas explicacio-

534 Existen valiosas publicaciones, como la de Josefina Plá, de Armino Trevisan, de Adolfo Luis Ribera, o la reciente obra de Claudete Boff, las que a pesar de sus notables méritos son ensayos parciales, regionales, que no intentan una visión completa, integral, del Arte de las Misiones Jesuíticas.

535 Burucúa, José Emilio y otros: *Historia de las imágenes e historia de las ideas, la escuela de Aby Warburg*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1992.

nes generalmente sólo reflejan, como ocurriera a Narciso, su propia imagen y mentalidad, en este caso la de la sociedad europea que las generó, en lugar de descubrir las estructuras de las culturas amerindias que nos proponemos investigar.⁵³⁶

Constatemos, de ese modo, que las imágenes misioneras adquirieron en la nueva cultura guaraní-jesuítica una relevancia y características que no tenían en la historia del viejo continente. Las veremos participar en los acontecimientos de un modo, hasta ahora totalmente nuevo y para nosotros desconcertante, lo que ha quedado reflejado en notables testimonios, que no pueden ser ignorados, ni pasados por alto.

Sin duda que la imagen de la fachada de Concepción mencionada al comienzo, constituye uno de esos notables testimonios. Pero no es el único, ya que existen numerosos ejemplos más, igualmente sorprendentes, que fueron propuestos al análisis y a la meditación en esta historia de las imágenes guaraní-jesuíticas. Se puede afirmar, entonces, que quizás ninguna Historia del Arte se ha desarrollado tan comprometida con la historia de la sociedad que la generó y sustentó como la del Arte Guaraní-Jesuítico.

También se puede concluir que ninguna Historia (fáctica) dependió tanto de las artes en general y de las imágenes en particular como la Historia de la sociedad de las misiones guaraníes. Pero la esencia de ese vínculo secreto, oculto, no reside en manifestar a la posteridad la historia de la organización social misionera ni tampoco en ser los exponentes de una historia de las ideas de una época. Todo ello pueden proporcionarlo otras ciencias a partir de la investigación de sus propias metodologías específicas, sin recurrir a las artes. La Historia del Arte, en cambio, se centra en las manifestaciones estéticas que son las “*cimas inalcanzables*”, no solamente de las “*ideas*” sino de los “*ideales*” de una sociedad.

El término “*ideal*” va más allá de la “*idea*” y apunta a todos los órdenes de la vida de un individuo y de una sociedad. Por un lado, el ideal abarca, o impregna una cultura, o sea su pasado y su presente, pero también sus proyectos y su accionar futuro.

Lamentablemente, una Historia del Arte entendida como disciplina esencialmente histórica y antropológica es semejante a una catedral gótica que renuncia a sus vitrales. Así como es inimaginable una Saint Chapelle maciza de piedra, sin vidrieras abiertas a la luz y al color, del mismo modo la Historia del Arte no puede renunciar al estudio de los valores estéticos porque son su cometido fundamental y además porque ninguna otra disciplina se ocupa de ellos. Pretender que lo hace la “*estética*” como disciplina filosófica es confundir un discurso sobre la obra de arte con la *praxis* de la misma obra, es confundir la “*teoría del arte*”, como discurso, con la Historia del Arte propiamente dicha.

“*Las obras de arte son cimas inalcanzables*”,⁵³⁷ sentenciaba Hauser. Son inalcanzables porque son la corporización de los diferentes ideales buscados y perseguidos y que dan

536 Este proceso es descrito con claridad en el siguiente párrafo: “Para ello, el mundo de los libros, los manuscritos, los relatos orales o el de las propias imágenes, comienza a rodearnos lentamente en el proceso de investigación, creando una inmensa red de significados que, a la luz de nuestra postura teórica, irá consolidando su trama lentamente en pos de la comprensión del acto conceptual que llevó a dicho objeto a ser lo que es.” **Siracusano, Gabriela**: “La historia del arte en el Taller TAREA”, en: *Revista Artilugios...* op. cit., p. 53. Lo que la autora llama “nuestra postura teórica” es, según esta interpretación, determinante y nunca se pone en tela de juicio, como debiera ocurrir, a partir del análisis del objeto-obra de arte. Esta actitud se basa en las polémicas de los teóricos del viejo mundo que observan con ciertas dudas e indiferencia la realidad americana. Se sitúa en las antípodas de lo que Heidegger llamaba “contemplación amorosa, en la cual el ‘ser’, en nuestro caso la obra de arte, se entrega al contemplador para revelarle sus secretos”. En culturas nuevas, para la investigación de la historia del arte, como son las americanas, solamente esta actitud puede conducirnos a descubrir sus secretos e intimidades.

Podemos observar que los que se aferran a sus “posturas teóricas” abundan en las menciones de nombres como Warburg, Chartier, Ginzburg o Burke, pero permanecen totalmente insensibles a alguna propuesta surgida en el análisis del arte americano. Solamente algún investigador con la experiencia y sabiduría que dan los años como es el profesor Héctor Schenone pudo trascender esa postura y efectuar sorprendentes declaraciones como la siguiente:

“Siempre he planteado la dificultad no resuelta de la elaboración de los juicios de valor referido al arte de América colonial y su inserción en el contexto de la historia del arte universal. Y lo que establece Sustersic respecto del arte de las misiones es, en cierto modo, válido para el resto del proceso artístico colonial.” En **Sustersic, B. D.**: *Templos...* op. cit., 2ª ed. 2004, p. 14. A pesar de dicha recomendación, el nombre del autor mencionado no aparece nunca, ni en la bibliografía, ni en una cita de aquellos trabajos, en tanto que los apellidos de los prestigiosos autores del “primer mundo” se repiten como letanías de santos, otorgando su prestigio y magia simbólica al fiel creyente que los invoca.

537 **Hauser, A.**: *Teorías del Arte...* op. cit., p. 7.

coherencia a la vida y conducta a los individuos de una cultura. Es la vida en movimiento y constante búsqueda de la concreción y búsqueda de nuevos ideales.

Cómo se combinaron los ideales de la cultura guaraní con los ideales de los misioneros jesuitas es particularmente detectable en sus manifestaciones estéticas. Comprobarlo, seguirlo, investigarlo es la gran posibilidad de la Historia del Arte. Renunciar a esa posibilidad, como lo proponen las corrientes que *"melodian"* sobre el *"bajo continuo"* de la historia social, es renunciar a lo más importante de su aporte, al núcleo exclusivo de su presencia en la cultura del hombre, a la razón de su ser desde el momento mismo en que surgió el arte en las cavernas de la prehistoria.

Reemplazar la pregunta por el arte por la pregunta sociológica y antropológica significa el vaciamiento de la Historia del Arte como tal. Su lugar sería ocupado por otras disciplinas que prescinden de la *"degustación esteticista"* como algo inútil y carente de sentido.

Cuando Picasso salió de la Cueva de Altamira e impresionado declaró que todo estaba ya dicho en esas pinturas, no se refería, evidentemente a una *"degustación esteticista"*. Su impresión estaba más cerca de una sorpresa, desconcierto y asombro que de una *"degustación"*, expresión entre irónica y despectiva que sólo indica la incapacidad de comprender una experiencia estética.

Hauser hablaba de *"cimas inalcanzables"*, metáfora que alude con mayor seriedad al ámbito de los ideales estéticos de una civilización. Se trata de una idea de la obra de arte más rica que la simple y estéril *"degustación"* ya que compromete los mejores esfuerzos de una sociedad en su ascenso y constante visión de esa cima.

Resulta, sin duda, frustrante, que de todo el espectro de las ciencias del hombre, la única disciplina cuyo cometido siempre fueron los valores estéticos, cuando se le piden respuestas concretas sobre esos valores se refiera a ellos con ironías, o eludiendo su responsabilidad y derivándola hacia otras ciencias de fronteras colindantes.

Aplicando todas estas consideraciones a nuestra imagen descabezada de Concepción podemos identificar los mitos y creencias que la relacionan con los pobladores guaraníes actuales, y la transforman, de una simple piedra en un objeto de veneración. Existen trozos de columnas y otros adornos del antiguo templo pero ninguno de ellos suscita esa veneración. Hasta aquí puede guiarnos la antropología. Pero hay en su talla, en el modelado sensible de sus manos, cabellos y pliegues de paños, algo único, que no tienen las imágenes de yeso de la iglesia. Ese *"plus"* agregado a su historia, a su simbolismo y a los lazos afectivos que cada vecino fue tejiendo con ella en el tiempo, permiten un resultado final que convoca a todas las ciencias del hombre para su análisis y comprensión. Ese plus inmensurable y generalmente incomprensible para la pura razón y el discurso filosófico de la estética, es lo que pretende abordar la investigación de Historia del Arte. Pero ella no se agota en las *"ideas claras y distintas"* como las exigía Descartes, sino en el sentido de las formas, que es como el *"oído musical"*, condición necesaria e indispensable para orientarse y operar en el mundo de cada una de las artes. En nuestro caso, se trata del sentido de las formas estéticas. Es la facultad personal la que permite valorar una obra de Leonardo más que la de un Perugino. O la que permite seguir las influencias de las *manieras* de Miguel Ángel en todo el siglo XVI. En nuestro caso es la posibilidad de distinguir el estilo de las *estatuas horcones* de la influencia barroca de Brasanelli. Síntesis que culminó en estas imágenes de la fachada de Concepción.

°Pero en la actualidad se sabe muy poco del análisis estilístico, el cual se considera un método obsoleto! Entonces surge la pregunta: ¿Debemos abandonar el análisis de las

“formas artísticas” para entrar en el de las *“significaciones culturales”* como nos lo proponen los cantos y llamados de la isla de las sirenas de las nuevas ciencias emergentes? Como Ulises debemos escucharlos y analizarlos pero al igual que el prudente y sagaz navegante debemos seguir nuestro viaje por la Historia del Arte que, aunque más largo y trabajoso, nos llevará a las verdades más profundas del ser humano evitando los peligros de encallar en las islas encantadas que pretenden atraparnos en sus promesas de paraísos y soluciones ficticias.

LA RELIGIOSIDAD DE LOS SANTO APOHÁRA GUARANÍES

14. 1.- Introducción a la religiosidad guaraní: ¿quiénes eran los *santo apohára*?

Las categorías de lo sagrado y de lo profano, profundamente arraigadas en la mentalidad occidental, se interponen como un obstáculo casi insalvable para el investigador actual que estudia e intenta comprender la religiosidad guaraní. El dualismo y cierta oposición latente en dichas categorías atentan contra la plena comprensión de las manifestaciones del “modo de ser religioso” del guaraní. Ese “modo” se manifiesta en todos los aspectos de su cultura y principalmente en su lengua ya a partir de que el artista guaraní era llamado *santo apohára*, o sea, el “hacedor de santos”. Su labor artística se consagraba exclusivamente al mundo de lo sagrado. Hablar del arte con independencia de la religión era algo impensable en la cultura guaraní y también en la cultura guaraní misionera.

¿Podría aquella identificación de uno y otro aspecto, ser atribuida a la organización social, aparentemente teocrática, aportada por la orden jesuítica? Por diversos testimonios, que serán analizados a continuación, podemos asegurar que la unidad entre el arte, la cultura y la religiosidad, era ya característica de la cultura guaraní prejesuítica. Más aún, esa unidad fue la que habría permitido la rápida evangelización, puesto que la religiosidad guaraní y la jesuítica tenían bases comunes que aseguraban la compatibilidad de ambos sistemas.

En su origen esos sistemas descansaban en una base común, un Ser Supremo Creador del Cielo y de la Tierra. Es la proclama primera y principal del *Ayvu Rapyta*, el poema cosmogónico guaraní y también la proclama del primer versículo del Credo cristiano. Proclama que hace suya la carta del Corregidor de San Nicolás al Gobernador Andonaegui.⁵³⁸ Sin pretender convertir a este capítulo 14 en un tratado de la religiosidad guaraní, que planteara el tema en toda su profundidad y extensión, es necesario, antes del abordaje final, por lo menos presentar al lector esos documentos fundamentales a los que nos referimos. Sólo ellos nos permiten tener ciertas certezas y algún conocimiento sobre la religiosidad misionera, síntesis de las antiguas creencias cosmogónicas guaraníes y el Credo enseñado por los jesuitas. Nos permiten además superar las subjetividades de cada investigador o lector actual según su propio punto de partida, ateo o teísta, que determinan generalmente las conclusiones definitivas atribuidas a la etnia investigada.⁵³⁹

Los nexos entre la cultura guaraní, de milenario desarrollo en el medio selvático, no son actualmente siempre evidentes y fácilmente identificables con su matriz vegetal ya que han confluído en ese proceso de síntesis complejas influencias de otras culturas, a las que se han agregado, en el caso de los guaraníes misioneros, los aportes europeos. Sin embargo,

538 Gaona, I.: “Las Cartas de los cabildos de los Siete Pueblos a Andonaegui...” op. cit.

539 Por ello no es de ningún modo aceptable la siguiente afirmación, muy generalizada entre los actuales investigadores:

“América surge como un fragoroso y fértil crisol que se nutre en sus componentes creadores de un mestizaje pujante y creativo, de un Occidente que ya conocemos, ya que de él somos directos herederos y de una América pensante y viviente de su realidad en particulares términos.”

Mariano Garreta, introd. a Imbelloni, José: *Religiosidad indígena americana*. Buenos Aires: Ed. Castañeda, 1979.

Es una simpleza, rayana en la ingenuidad, que por considerarnos herederos de Occidente, demos por conocida toda la variedad de las corrientes del pensamiento occidental. Sin ir más lejos, la distancia del pensamiento de Imbelloni, de Buenos Aires, y de Schaden, de San Pablo, fue la que determinó el rechazo como falsos, o la aceptación como verdaderos los poemas centrales de la tradición guaraní, a pesar de que ambos investigadores podrían ser considerados fieles representantes de la tradición occidental. Pero, debemos convenir, ellos se sitúan en puntos de partida diametralmente opuestos de dicha tradición.

un profundo análisis de antropología cultural logra, en la mayoría de los casos identificar ese origen de la selva subtropical aun entre los guaraníes “*reducidos*” misioneros. La lengua guaraní es el exponente más fiel de esa matriz originaria vegetal.

En la mayoría de los pueblos guaraní-parlantes actuales, la selva ya no impera como antaño, en cambio el idioma sigue conservando ese modo de expresarse y de pensar que se plasmó en los milenarios bosques de las cuencas del Plata y del Amazonas.

Como ejemplo de ese lenguaje que abunda en metáforas del mundo vegetal transcribimos las primeras estrofas del poema *Maino i reko ypykue* (El modo de ser primigenio del colibrí) del *Ayvu Rapyta*, como lo tradujo León Cadogan.⁵⁴⁰

Se trata de uno de los varios poemas de la Creación que, dada la fidelidad de la transmisión oral, hace 400 años también conocían, si no exactamente iguales, muy parecidos en sus fundamentos, a juzgar por los testimonios de los primeros misioneros, que se encontraron con los guaraníes.

1

*Nuestro Padre Último-último Primero
para su propio cuerpo creó
de las tinieblas primigenias.*

2

*Las divinas plantas de los pies,
el pequeño asiento redondo
en medio de las tinieblas primigenias
los creó, en el curso de su evolución.*

3

*El reflejo de la divina sabiduría
el divino oye-lo-todo
las divinas palmas de la mano con la vara insignia
las divinas palmas de las manos con las ramas floridas,
las creó Ñamandu, en el curso de su evolución.*

4

*De la divina coronilla excelsa
las flores del adorno de plumas
eran gotas de rocío.
Por entremedio de las flores del divino adorno de plumas
El pájaro primigenio, el Colibrí,
Volaba, revoloteando*

5

*Mientras nuestro Primer Padre
creaba en el curso de su evolución, su divino cuerpo,
existía en medio de los vientos primigenios:
antes de haber concebido su futura morada terrenal,
antes de haber concebido
su futuro firmamento, su futura tierra
que originariamente surgieron,*

540 Muchos objetan la antigüedad del *Ayvu Rapyta* y que puede haber sido influido por el cristianismo, sobre todo en el concepto monoteísta del Dios Creador. No sólo a los modernos sorprende ese monoteísmo, ya a los jesuitas sorprendía muchísimo. De allí la explicación que ellos propusieron de una evangelización previa a su llegada por *Pa'i Zumé* (Santo Tomás). Debió ser muy extraño de todo politeísmo su religiosidad para que los mismos jesuitas lo atribuyeran a la prédica de un Apóstol -Tomás.

*el Colibrí le refrescaba la boca;
el que sustentaba a Ñamandu con productos del paraíso
fue el Colibrí.*

6

*Nuestro Padre Ñamandu, el primero,
antes de haber creado, en el curso de su evolución, su futuro paraíso
El no vio tinieblas:
aunque el sol aún no existiera,
Él existía iluminado por los reflejos de su propio corazón
hacía que le sirviese de sol
la sabiduría contenida dentro de su propia divinidad...*⁵⁴¹

Estas estrofas son una breve muestra para juzgar que el antiguo idioma guaraní no construye su visión del mundo a partir de conceptos lógicos abstractos, sino de conceptos-imágenes visuales. Los que han escrito que la cultura guaraní no poseía, antes de los jesuitas, imágenes pintadas o talladas, han pasado por alto que todo el pensamiento guaraní se construye a partir de visiones-imágenes. De allí a dar forma plástica, material a sus imágenes sólo hay un breve paso, el que fue dado en colaboración con los jesuitas.

Tanto el *Ayvu Rapyta* como la Carta de San Nicolás han cambiado totalmente lo que se sabía y pensaba sobre religiosidad guaraní. Del mismo modo como ese primer descubrimiento asombró hasta la incredulidad a los que creían conocer las religiones americanas,⁵⁴² lo mismo ha ocurrido con la extraordinaria Carta de San Nicolás con los expertos en religiosidad guaraní-misionera.⁵⁴³

La concepción del mundo plasmada en la meditación de la naturaleza que revela la lengua guaraní quedó también reflejada en su acepción e interpretación del cristianismo. La religiosidad de las misiones jesuíticas, que se suponía una pasiva memorización de la doctrina del catecismo limense y de la prédica de los misioneros, adquirió ya desde el inicio características notablemente diferentes y originales. El rezo del “monótono” rosario y las igualmente repetitivas letanías permitían al guaraní expresar sus extraordinarias dotes contemplativas, que ya antes en su cultura prejesuítica se manifestaban en diferentes modos. Un ejemplo son las interminables danzas donde se repetía el mismo movimiento o paso al compás de un monótono canto de un solo estribillo con riquísimas variaciones.

Esa capacidad contemplativa, de una notable concentración o abismamiento progresivo, es una característica de su mentalidad y cultura anterior, durante y después de su contacto con los jesuitas y se halla todavía muy arraigada en los guaraníes que no conocieron a los jesuitas, llamados monteses.

541 **Cadogan, L.:** *Ayvu Rapyta*... op. cit., pp. 25 a 27.

542 En la introducción de su libro: *Extranjero, campesino y científico* (1998) el mismo León Cadogan narra lo siguiente: “[...] Por lo menos diez viajes me costó recuperar mi manuscrito, y poco después un grupo de amigos radicados en Buenos Aires, encabezados por Herib Campos Cervera, quienes se habían enterado de mi obra, resolvieron encargarse de su publicación. Pero para ello necesitaban del dictamen del pontífice máximo de la etnología argentina, José Imbelloni, y él, después de leer dos páginas de la obra, dictaminó que no podría tratarse sino de una larga serie de patrañas, pues era absurdo poner en boca de salvajes de la edad de piedra conceptos como algunos de los contenidos en *Ayvu Rapyta*, y mi manuscrito, fruto de años de “sangre, sudor y lágrimas” fue calificado como un crimen de lesa ciencia o algo así”. Fue entonces que Cadogan se dirigió a San Pablo donde Egon Schaden, que tenía mucho conocimiento de los Mbya de Rio Grande do Sul, y además conocía las investigaciones de Nimuendaju, los consideró auténticos y los publicó.

543 Carta de San Nicolás a Andonaegui. En dos congresos de Estudios Misioneros, el de San Pablo (2002) y el de Córdoba (2004) ninguno de los investigadores se interesó en ella ni formuló alguna pregunta sobre la misma a pesar de sus sorprendentes características y afirmaciones. Así fue que en ninguno de los dos Congresos o Jornadas siguientes, el de Porto Alegre y el de Buenos Aires, los traductores insistieron con su presentación. Creemos que se repitió el caso de Cadogan e Imbelloni. “Probablemente, los investigadores que escucharon la ponencia o leyeron las publicaciones de los congresos juzgaron que unos guaraníes “reducidos” y catequizados difícilmente pudieran desarrollar un pensamiento religioso tan profundo y original!

Uno de los centros temáticos constantes y que llamaron mucho la atención de los primeros misioneros es el concepto monoteísta de lo “*absoluto*” que no parecía provenir de la tradición hebraica del Antiguo Testamento sino de la antigua tradición guaraní de los himnos religiosos, según los conocemos hoy por el *Ayvu Rapyta*. Los misioneros no se dedicaron a extirpar esas tradiciones ya que suponían que provenían de una anterior evangelización llevada a cabo por el apóstol Santo Tomás, identificado con el legendario *Pa’i Zumé*.⁵⁴⁴

Curiosamente, en la literatura y en el arte de las misiones jesuíticas no se encuentran casi referencias al pecado original, a Caín y Abel, o al terrible Dios de los ejércitos del Antiguo Testamento. Salvo alguna función teatral, no existen imágenes, tan frecuentes en el arte europeo, del sacrificio de Abraham de su hijo Isaac.⁵⁴⁵ Todas esas representaciones, que no faltan casi en ninguna iglesia cristiana occidental, no se concilian con la idea guaraní de un paternal *Ñaman-du*, *primero* y *último*, creador del mundo y del hombre, como una manifestación de amor.⁵⁴⁶

Esa teología, u otra muy semejante a la que se conoce actualmente en los antiguos himnos religiosos esotéricos, recogidos y traducidos por León Cadogan,⁵⁴⁷ como el altar de los griegos al “*dios desconocido*” mencionado por San Pablo y también por Ruiz de Montoya, fue como la base sobre la que se llevó a cabo la predicación de la doctrina del Evangelio.⁵⁴⁸ Fue así que Dios Padre, después de crear el mundo, en un supremo acto de amor envió a su propio Hijo para que socorriera a los hombres y los condujera a la “*Tierra sin Mal*”.

Los guaraníes cristianos no se limitaron a memorizar el catecismo sino que hicieron su propia interpretación de esa doctrina, como podemos comprobarlo en numerosos ejemplos.

14. 2.- Una religión de “*finos ateístas*”

No podríamos continuar este apartado sobre la religiosidad guaraní sin prestar atención a esta enigmática afirmación de alguien que conoció, como pocos, la mentalidad de la nación guaraní, y que se consagró, sin duda, como nadie a su estudio. Nos referimos al Padre Antonio Ruiz de Montoya. Su conclusión de que se trataba de “*finos ateístas*” merece una consideración especial.

¿Qué quiso decir el Padre Ruiz de Montoya cuando calificó de ateos a sus neófitos? En realidad no se trataba de los guaraníes cristianos sino en su estado de “*gentilidad*” como él solía llamarlo. A diferencia de los indios del Perú, que él conocía ya que era limeño, los guaraníes no veneraban ídolos, ni “*huacas*” ni sistemas de jerarquías espirituales, que regían el universo y a los que el hombre debía ofrecer culto y sumisión.

Los estudiosos de las religiones pretendieron descubrir en la religiosidad guaraní los mismos o equivalentes sistemas jerárquicos que organizaban las creencias de la mayoría

544 **Ruiz de Montoya, A.:** *La Conquista espiritual...* op. cit., pp. 113 a 128.

545 Del Antiguo Testamento se menciona con cierta frecuencia la historia del Rey David. Sin duda, su adulterio, arrepentimiento y perdón eran temas de mucha actualidad para las circunstancias de la cultura guaraní. Ver Carta de P. Astudillo sobre Itapúa - 1718. Como excepción podemos mencionar los festejos de 1641 en San Ignacio del primer centenario de la fundación de la Compañía: “[...] Caminaban siempre delante de la procesión, marchando con grande orden, sin perder ninguno sus hileras, haciendo ya sus caracoles, escaramusas y encuentros, donde el lugar permitía hacerlos comodamente, y hacían a veces su salva a la procesión que pasó por 4 altares vistosamente compuestos con cosas nuevas y figuras de viejo testamento, y en los dos se representó el Sacrificio de Abraham cuando quiso inmolar a su hijo Isaac. [...]”

546 **Sustersic, B. D.:** *Secretos de la Compañía de Jesús...* op. cit. No se conocen imágenes que representen estos temas, aunque hay referencias de que algunos de ellos eran representados en obras teatrales, como el caso de San Ignacio, en 1641, mencionado en la cita anterior. **Furlong, G.:** *Misiones...* op. cit., pp. 163 y 164.

547 **Cadogan, L.:** *Ayvu Rapyta...* op. cit.

548 **Ruiz de Montoya, Antonio:** *Apología en Defensa de la Doctrina Cristiana escrita en Lengua Guaraní*. Introducción y notas de Bartomeu Melià, S. J. Lima, Perú: CAAAP, CEPAG, ESPFL, 1996, p. 91. Si Montoya recuerda ese pasaje, no es por simple recurso literario, sino que ese recurso al “altar al Dios desconocido” existió en la cultura guaraní. Para comprender la predicación del cristianismo es fundamental investigar en qué consistió ese altar. Nada puede saberse al respecto sin antes averiguar que quiso decir Montoya con esa metáfora, justificadora, de los métodos y decisiones tomadas con respecto a la “extirpación” o a la permanencia, quizás de la mayoría de las creencias sobre un Dios creador, de la religión guaraní.

de las demás religiones. Identificaron así a *Ñamandu* como el Dios supremo y a sus hijos como las divinidades menores que regían las diferentes fuerzas y fenómenos de la naturaleza. Entre ellos estaba *Tupã*, el dios del rayo y del fuego, que los jesuitas, supuestamente mal informados, instauraron como el Dios supremo, en lugar de *Ñamandu*. Estos sistemas jerárquicos funcionaban bien en los gabinetes de los estudiosos pero no podían ser corroborados en la realidad.

He escuchado a una mujer chamán elevar una misma oración a *Ñande Ru*, a *Tupã* y a *Ñamandu* en total equivalencia, sin distinciones de jerarquías. Pensé que dicha confusión se debía atribuir al cristianismo, pero comparando esa invocación reiterativa con otros casos parecidos llegué a la conclusión de que se trató de una actitud contemplativa donde las diferentes denominaciones de un poder superior, paternal, permiten concentrar y profundizar la atención en la presencia de ese poder absoluto más que definir sus atribuciones y niveles jerárquicos en una estructura lógica y ontológica establecida, al modo occidental.

Así como la sociedad guaraní no tenía reyes, ni tampoco palabras para significar reino, así, vista por un blanco, su religiosidad anárquica, sin respeto por las estructuras religiosas espirituales preestablecidas, parecía en el fondo un descreimiento general, un fino y disimulado ateísmo. Desde ese punto de vista, los misioneros no tuvieron la difícil tarea de la extirpación de las idolatrías que caracterizó la preparación de la prédica del cristianismo en las demás naciones americanas. La aceptación de un poder superior, paternal, creador del mundo, que en lugar de extirpar había que consolidar, facilitó enormemente la evangelización. Pero fuera de ese Dios paternal era imposible inculcarles más creencias. En cambio la propuesta evangélica, tal como la transmitieron los jesuitas, no era una compleja religión sino la convocatoria a un “proyecto” del Hijo de Dios, “Jesucristo”, de sumarse activamente a su propuesta de redención que culminó en su muerte en la cruz. Es el mismo proyecto de redención que conquistó a numerosos santos y místicos, entre ellos a Santa Teresa de Ávila, a San Ignacio de Loyola, a San Francisco Javier y por medio de ellos a una legión de misioneros.

Cuando el Padre Justo Van Suerck se propuso ir detrás de los guaraníes capturados por los bandeirantes para darse ánimo no recitó el Credo sino que recordó que Cristo derramó la sangre también por estos indígenas, e invitó a su compañero, Simón Masseta, a derramarla con él por la misma causa.

Transformar la prédica de los misioneros en una estructura teológica, aunque tuviera el nombre de cristiana, como era la religión cultural de los encomenderos, hubiera sido recibido por los guaraníes con escepticismo de “*finos ateístas*”. Ellos no pudieron nunca haber escrito la Carta de San Nicolás “*oficial*” que publicó el Padre Mateos, donde la fuerza de una estructura jerárquica obligaba a respetar un orden encabezado por la Trinidad y seguido en escala descendente por San Miguel, después por Jesús, seguido por el Rey, por San Ignacio y la Compañía y finalmente por el Gobernador y el pueblo guaraní. Por más que se hayan utilizado giros y frases indígenas, la estructura racional y vertical, permanecía totalmente contraria a la mentalidad contemplativa y emocional del pensamiento horizontal y aparentemente anárquico de la tradición guaraní.

La maniobra del reemplazo por la burda falsificación no se conoció hasta 2002 cuando fue presentada en San Pablo la auténtica carta guaraní del Archivo histórico de Madrid junto con la primera propuesta de traducción. En esa carta no figuran las jerarquías celestiales mencionadas. Se pasa directamente del Dios Creador a Jesucristo para concentrarse en el Misterio de la Redención: el nacimiento, su prédica, la entrega “*al soldado*” para morir y resucitar. Se insiste reiterativamente en el don de la Eucaristía que parece haber tenido gran impacto emocional sobre los guaraníes.

Se puede comprender a través de esa carta que la convocatoria de esos jesuitas, en su mayoría “*conversos*,” a la participación del proyecto del Dios Padre, *Ñande Ru* y su Hijo, víctima antropofágica voluntaria, fue una propuesta muy diferente, mucho más comprometedor que un simple cambio de religión, a la que los guaraníes respondieron con una adhesión sin reservas.

Sabemos que en un comienzo los jesuitas pasaban por alto el sexto mandamiento y fueron flexibles con la poligamia en los inicios de la vida reduccional. Pero nunca escondieron al Crucificado. Él presidía las primeras invitaciones y las primeras adhesiones al cristianismo desde las cruces que portaban los misioneros hasta los signos que coronaban los templos. Ya sea en forma de imagen colgada del madero de la cruz, que presidía cada celebración litúrgica, ya en forma simbólica en las grandes cruces erigidas en cada fundación o las pequeñas colgadas del cuello de los misioneros y de sus nuevos cristianos, la cruz no era un simple signo que identificaba la nueva religión. Ella significaba la presencia del crucificado, el Dios que murió para rescatar al hombre de la esclavitud espiritual para conducirlo en la vida y abrirle las puertas de la “*Tierra sin Mal*”.

¿Pero los guaraníes comprendían esta prédica evangélica y la incorporaban a su conducta moral? Tenemos testimonios de los resultados de la incorporación del, no ya cristianismo, sino del mensaje evangélico en su forma más esencial y menos “*cultural*”. El resultado es el guaraní misionero, un individuo que no se conocía hasta entonces en la cultura europea. Un ejemplo notable es el grupo social guaraní, como es descrito por las hermanas inglesas Jane y Anne Postlethwaite, durante la ocupación y gobierno de la ciudad de Corrientes.

En ese caso se podría pensar que esos guaraníes son el resultado de 150 años de enseñanza jesuítica. Conviene por lo tanto analizar ejemplos de las primeras décadas donde se descubre con mayor claridad el impacto de la prédica evangélica sobre la cultura guaraní. Uno de esos ejemplos posibles de analizar figura en las Cartas Anuas 1636-1639 que narran el recibimiento de los habitantes de Loreto a los prófugos de los pueblos saqueados por los bandeirantes en el Tape. No sabemos con certeza si la conducta fraternal y solidaria con los refugiados se debe atribuir exclusivamente al mensaje evangélico o también a la participación de las tradiciones guaraníes prejesuíticas. Lo que es seguro es que no fue el cristianismo, como religión con dogmas y preceptos, el que produjo ese trato fraternal y que el “*saludo lacrimoso*” con el que se encontraron los dos grupos provenía de una ancestral tradición. Pero es muy probable que una sociedad que vivía el ideal evangélico a través de sus símbolos, de sus dirigentes místicos y de su arte llegara a profundizar su propia cultura solidaria y fraterna de un modo solo visto en los primeros siglos del cristianismo. Así como es difícil encontrar en la historia crueldades semejantes a las cometidas por los paulistas con los guaraníes, así también es muy raro de encontrar tan fino y auténtico amor fraterno como el que demostraron los guaraníes del Paraná con sus hermanos, los prófugos de Uruguay.

“A los emigrados del Tape que buscan acogida temporal en las reducciones del Paraná, Loreto y S. Ignacio Miní atienden generosamente, ‘dándoles de comer y alojamiento, ayudándoles en el cultivo de los campos y en la construcción de sus casas’.

Loreto ‘por sí sola, durante largo tiempo mantuvo nada menos que dos reducciones ajenas. A tres reducciones más, juntamente con los ignacianos, prestó la semilla necesaria para sembrar el grano. Preparándoles asimismo los campos para la sementera, rozando la selva virgen y haciendo las quemazones’.

‘Mientras que se esforzaron de este modo en bien de los recién llegados los hombres de este pueblo, sus mujeres se prestaron gustosas para alimentar los hi-

jitos de las huéspedes. Al acercarse ellos, les fueron al encuentro por un camino de seis leguas, todos, hombres y mujeres, cargados de provisiones, para consolar y aliviar a los pobres viajeros exhaustos de cansancio; todo con buena voluntad y con liberalidad.

En el momento de encontrarse quedaron tan conmovidas ambas partidas, que largo rato no podían hablar, sino sólo llorar, hasta que al fin se saludaron mutuamente según su costumbre propia, abrazándose con efusión, y sacando en seguida los refrescos y las provisiones. Era un espectáculo tiernísimo.

Después de haber fortalecido las fuerzas corporales de sus amigos, y conversado buen rato con ellos, los condujeron a su pueblo, ya no muy distante. Para hacerles el viaje más agradable, llevaron las mujeres a los hijos de los fugitivos, y los hombres cargaron con los fardos. Otros llevaron de a dos las hamacas con los enfermos hasta el albergue, todos muy contentos en el Señor. Era de ver con cuánta prodigalidad partieron sus provisiones con los muchos huéspedes. Después de ese tierno recibimiento de los fugitivos, siguió adelante la vida ordinaria con sus tareas'.⁵⁴⁹

14. 3.- De la “antropofagia ritual” a la “teofagia sacramental”

El pasaje o transferencia de la antropofagia a la “teofagia” o Eucaristía es explicado por Montoya del siguiente modo: “[...] dasenos Christo debaxo de especies de pan para quitar el empacho de comer carne [...]”⁵⁵⁰ La expresión: *empacho de comer carne* (humana seguramente) no es de fácil traducción. Una opción posible sería *atreimiento de comer carne*.

Aunque la posteridad hubiera deseado mayor explicitud en su pensamiento sobre el tema, teniendo en cuenta la presencia y la vigilancia de la Inquisición debemos admirarnos de la audacia del Padre de relacionar de algún modo, por mínimo que sea, la costumbre “bárbara y horrenda” de la antropofagia con la Eucaristía, el sacramento más sublime del cristianismo.

El Dios víctima en la cruz se constituyó desde el comienzo en la esencia del mensaje traído por los misioneros. La cruz, símbolo de la Redención, tenía para los guaraníes una connotación especial, **figs. 146-148**. Como participación activa en dicho misterio cabía la posibilidad de alimentarse con el cuerpo y sangre del Dios inmolado. Según la antigua tradición guaraní la participación en un convite antropofágico otorgaba el poder y las virtudes de la víctima ingerida, por mínima cantidad que fuera de la misma, como un poco de polvo de hueso. En el caso especial del convite eucarístico, la condición más anhelada de adquirir, mediante la ingestión de la víctima divina, era el objeto y fin mismo de toda religión: la “Vida Eterna”.

Mientras la cultura europea exhibía los milagros eucarísticos, representados por sus mejores artistas como Donatello y Rafael, para acrecentar la fe de los fieles en la transformación del pan y vino en el cuerpo y sangre de Cristo, en las misiones nunca fue necesario insistir en ese milagro.

Por todo ello, en el caso de la nación guaraní, el nuevo paradigma o logotipo de la cruz no se constituyó en el símbolo de la negación de las creencias ancestrales guaraníes, sino en su más extraordinaria e inverosímil culminación. La condición principal de *Ñande Ru* o *Ñamandu*, o *Tupã* era la de Creador y Padre que amaba a sus criaturas. Como plenitud

549 Carbonell de Masy, R.: *Estrategias...* op. cit., pp. 116 y 117.

550 Ruiz de Montoya, Antonio. *Tesoro de la Lengua Guaraní* 1ª Ed. Madrid: Juan Sánchez, 1639. Reedición Teubner: Julio Platzmann, Leipzig B.G., 1876, p. 216.

de ese amor, Cristo no solo muere para satisfacer la justicia divina, sino que en un arrebato de afecto tiene un gesto personal e inesperado. Antes de morir, resucitar y regresar al Padre, instaura la Eucaristía para permanecer siempre con sus discípulos y creyentes, elevados a la condición de amigos.

En su pasaje central, la Carta de San Nicolás a Andonaegui lo afirma enfáticamente:

“Allí esta presente Jesucristo Nuestro Señor, así como en el cielo y en todo lugar, en la Hostia Santa y en el vino rojo. Por eso Jesús se entregó al soldado, por nosotros, para nuestra comida y nuestra bebida y para consuelo nuestro se quedó en el Santísimo Sacramento del altar.

Todas estas cosas admirables sucedieron por obra de Dios. A nosotros como pobres criaturas tuyas nos es difícil abarcar [estimar, entender] acabadamente el que para redimirnos [rescatarnos] en la Cruz su cuerpo santo fue alzado, y es muy valioso [importante] que lo comprendamos verdaderamente.”⁵⁵¹

Ellos captaron que más que una nueva religión se trataba de la convocatoria a un proyecto que trastocaba todo y daba un nuevo significado a su existencia. El misterioso pensamiento cósmico del Ser Supremo concibe ese proyecto que llevará a la culminación su Hijo; se trata de la ley del amor, lo que en occidente se denominó la “buena nueva” pero que los guaraníes ya presentían en sus creencias ancestrales como lo prueban sus himnos sagrados. Asombra como esos indios que hace poco habitaban en los bosques hayan sabido identificar y separar lo esencial de lo accesorio en la nueva religión que se les proponía. De todos los dogmas, creencias y preceptos que organizan esa compleja y milenaria religión, supieron extraer el núcleo activo y vivificante. Ni las vidas y milagros de los santos, ni la historia sagrada bíblica pudieron motivarlos ni distraerlos. Como finos ateístas ellos solo se rindieron ante lo esencial: la Redención y la Eucaristía, la *Pascua* y el *Corpus Christi*.⁵⁵²

Es posible que ese fervor y compenetración con el proyecto cristológico, del que dan muestra también los nicolasistas, no estaba tan explícito aún entre los “finos ateístas” que conoció Montoya, ni estaba tan claramente definido todavía en los primeros catecúmenos como Ignacio Pirayci⁵⁵³. Un siglo de vivencias, contemplación y meditación de ese mensaje fue como un alambique que destiló la esencia de la religión predicada y sellada con la sangre de su fundador. Es así que todos los misioneros coinciden que las fiestas de la *Pascua* y del *Corpus Cristi* fueron desde el inicio las celebraciones principales, las más convocantes de todas las festividades misioneras. Evidentemente había algo especial en esas procesiones del encuentro del *Resucitado* con su *Madre* y la del *Corpus Cristi* que no era simple devoción y que no era fácil de percibir para los blancos.

Es por ello que la auténtica Carta de San Nicolás se dirige con fe y confianza al Gobernador y lo convoca a unirse al pueblo guaraní a participar del “proyecto” de Jesucristo, a “abarcar” los motivos de su “entrega al soldado” para dejarse clavar en la cruz. Lo invita finalmente a adorar su santo cuerpo y a alimentarse con él y con su “preciosísima sangre” como algo infinitamente valioso ante lo cual la discusión por el “tratado” de límites se ubicaba en sus justos términos.

El “fino ateísmo” de los guaraníes y el nuevo y progresivo ateísmo de los funcionarios e intelectuales europeos únicamente podrían ser disueltos ante la convocatoria de un pro-

551 Gaona, I.; Sustersic, B. D.: “Las Cartas de los cabildos de los Siete Pueblos a Andonaegui...” op. cit.

552 Es notable la coincidencia en ese tema de un pintor que se consideraba también “ateísta”, Salvador Dalí, cuyas pinturas posteriores a su conversión vuelven una y otra vez sobre el tema de la Eucaristía.

553 Ruiz de Montoya, A.: *Silex...* op. cit., pp. 156 y 157.

yecto cósmico semejante, basado en el nuevo principio universal del amor.⁵⁵⁴ A diferencia de las cartas de los demás pueblos, que respondían a las amenazas de guerra con la guerra, los nicolasistas intentaron comprometer al Gobernador con ese proyecto, o sea, literalmente “convertirlo”. En ello residía la esperanza de hacerlo desistir de su idea absurda de la mudanza de los pueblos. Y en el fondo, no estaban tan desencaminados. Esa era en realidad la única esperanza posible, conmover al Gobernador en sus débiles convicciones religiosas. Lamentablemente los jesuitas no los apoyaron y cambiaron su notable confesión de fe por una carta compuesta de fórmulas correctas pero vacías.

Para los estudiosos de la religiosidad misionera constituye un verdadero acontecimiento poder dirigir, aunque sea una breve, pero decisiva mirada a la formación y efervescencia de un pensamiento religioso autónomo donde se esperaba hallar solamente la retención memorística de fórmulas inculturadas. La interpretación y reelaboración de las doctrinas evangélicas según la propia mentalidad y sensibilidad guaraní constituye una sorpresa y para los estudiosos de las religiosidades una verdadera revelación.

No se trata ya de una religiosidad “reducida”, dependiente, sino de una instancia nueva del cristianismo que debe ser estudiada como tal, y no solamente desde el punto de vista tradicional de la inculturación del cristianismo europeo. No es entonces una simple anécdota que el Padre Juan de Escandón quisiera morir rezando en lengua guaraní sino un testimonio muy importante que debiera despertar la atención sobre la existencia de una interpretación nueva del cristianismo, más sincera y afectiva de la que traían de sus patrias los misioneros.

Eso es lo que permite deducir el testimonio literario de la Carta de San Nicolás. Pero los testimonios plásticos de las imágenes reafirman un mensaje semejante. En la búsqueda de ese mensaje espiritual, que excede los códigos acostumbrados del cristianismo, es que peregrinan sin interrupción por los museos jesuíticos los visitantes de todas partes del mundo.⁵⁵⁵ Esas diferencias espirituales, a veces claras y evidentes, pero otras veces muy sutiles pasan generalmente desapercibidas a las autoridades civiles y religiosas encargadas de velar por ese patrimonio de los museos y ruinas de las misiones. Ellos creen que deben restaurar y maquillar esas imágenes para que luzcan nuevas y se parezcan a las demás producidas por las santerías decadentes de nuestra época.⁵⁵⁶

Como conclusión de nuestras investigaciones podemos afirmar que en el campo religioso se dio un proceso de desarrollo y síntesis semejante al que dio lugar al nacimiento y formación del último estilo de la imaginería misionera. La etapa de la síntesis de las imágenes misioneras fue el resultado de un proceso simultáneo y paralelo a la afirmación de una religiosidad guaraní misionera también tan original como las imágenes, según es posible admirarla en la Carta de San Nicolás.

554 Llama la atención los conceptos coincidentes que expresa al final del siglo XX la Madre Teresa de Calcuta: “¿Qué hizo Jesús para amarnos? Se convirtió en pan vivo que vosotros y yo pudiéramos comer, para vivir... Pan, nada más, para saciar nuestra hambre de Dios. Por eso tomó el pan...lo trocó en su cuerpo y dijo: ‘Si no comiereis mi carne y bebiereis mi sangre, no podréis tener vida’... Por eso digo yo que mis Hermanas y Hermanos, las y los Misioneros de la Caridad, no son trabajadores sociales: son contemplativos en medio del mundo. Sus vidas están consagradas a la Eucaristía por medio del contacto con Cristo bajo las apariencias del pan y bajo el semblante dolorido de los pobres.”

Madre Teresa de Calcuta: *La alegría de darse a los demás*. Ed. original San Pablo, 1978. España: Planeta DeAgostini, 1995, p. 12.

555 Un caso realmente interesante es lo que le ocurrió a un reciente viajero italiano Gianni Baldotto. Dos libros publicados dan testimonio de sus profundas emociones ante la contemplación de las imágenes de los museos del Paraguay. ¿Qué pudo encontrar Baldotto en estos humildes museos que no haya encontrado en su patria italiana, cuna del arte occidental y especialmente en la región de Venecia que lo vio nacer? Evidentemente algo nuevo que no tiene Europa se manifiesta aquí, pero solamente a los más cultos y sensibles visitantes.

556 Es lo que sucedió con el espléndido museo de San Ignacio Guazú. Allí una restauradora extranjera, prácticamente blanqueó los rostros de los santos de dos salas, de las cuatro totales, y enseñó ese procedimiento a un grupo de ocho jóvenes para que lo extendieran a todos los museos misioneros del Paraguay. Afortunadamente el Señor obispo de la diócesis de San Juan Bautista de las Misiones del Paraguay, Mons. Mario Melanio Medina detuvo esa obra vandálica, autotitulada “restauración” que hubiera significado la destrucción de todo el patrimonio jesuítico del Paraguay.

Sin duda que el pensamiento y la cultura religiosa de los guaraníes cristianos de esa época era conocida por los jesuitas, y probablemente, como ocurrió con las imágenes, también alentada por ellos. Sin embargo, como tantas otras “*cosas de indios*” fue necesario, por prudencia, ocultarlos cuidadosamente a “*los externos*”.⁵⁵⁷ Sin llegar a ser cismática, por su lenguaje original e independiente del formulismo eclesiástico la Carta de San Nicolás exhibía a todas luces un origen diverso del que se usaba en las casas de formación del clero de la época. Para la Compañía y para las misiones podría ser peligroso que dicha carta llegara a manos de los funcionarios eclesiásticos y civiles de aquella estructura colonial que buscaba pretextos para acusarlos de infidelidad al Rey, separatismo y subversión.

El aspecto más peligroso de la carta era que en su éxtasis ante los misterios principales de la Redención y de la Eucaristía el autor prestó insuficiente atención a la doctrina del derecho divino de la monarquía. Ello podía ser interpretado, dados los acontecimientos que se vivían, como su poco acatamiento, e incluso, de rechazo a esa doctrina como ya lo había formulado el teólogo jesuita Francisco Suárez. Podemos creer con seguridad que esa fue su falta principal porque ese aspecto resulta cuidadosamente corregido en la traducción oficial publicada por el Padre Mateos y que reemplazó, hasta la actualidad, a la carta original.

14. 4.- Testimonios de la religiosidad de los guaraníes misioneros y no misioneros

Si bien los nuevos códigos religiosos y rituales cristianos han sido aportados en su mayor parte por los misioneros jesuitas, la religiosidad sobre la cual ellos se sustentaron ha sido originaria de la tradición guaraní, como lo admitían los mismos jesuitas al llamar a esa religiosidad innata y no proveniente de su enseñanza y catequesis como surge de la carta del Padre Juan Escandón:

*“No parece sino que es innata en aquella buena gente la piedad y veneración a todas las cosas sagradas, funciones y ceremonias de la iglesia. A las imágenes de los santos, pero especialmente a las de Cristo y su Madre Santísima les tienen un muy particular respeto. A la cruz se lo tienen tal, que nunca quemaron madera de que haya estado compuesta alguna cruz de las muchas que tienen en sus pueblos, y en sus campos: sino que acaso algún brazo o ambos de la cruz, ya de puro viejos se cae, lo ponen al pie de ella, hasta que el tiempo lo consuma, esto aun cuando en lugar de la vieja levantan otra nueva.”*⁵⁵⁸

Esa especial religiosidad era extendida a todos los treinta pueblos y no cambió después de la partida de los jesuitas. Entre los muchos ejemplos posibles de citar está la carta que en 1829 escriben a Fructuoso Ribera los guaraníes emigrados de los siete pueblos orientales que habían fundado Bella Unión en la República del Uruguay. En ella se relata que la primera preocupación de los fundadores no fue construir las viviendas para sus familias sino las capillas para resguardar, en lugares seguros y dignos sus tesoros más valiosos, las *imágenes tutelares*. Esta notable carta, ya mencionada en la introducción, es transcrita aquí en forma más completa.

“En efecto : A V. S. le consta que los Guaranís en su transmigración no han reservado para sí otra cosa que las imágenes tutelares de sus pueblos; se reduxeron a vivir en la inclemencia hasta que se concluyesen las siete capillas, a saber, una grande y seis pequeñas para colocar decentemente las sagradas imágenes,

⁵⁵⁷ Sustersic, B. D.: “Secretos de la Compañía de Jesús...” op. cit.

⁵⁵⁸ Furlong, Guillermo, S. J.: *Juan de Escandón S. J. y su Carta a Burriel (1760)*. Buenos Aires: Theoría, 1965, p. 5.

y que no pensaron en construir cuarteles y ranchos sino después de concluidas las capillas para el culto; por último le consta a V.S. que la campana diariamente nos convoca a todos al templo por mañana tarde y noche para emplearnos en las divinas alabanzas."⁵⁵⁹

Una religiosidad monoteísta, en muchos aspectos parecida, continúa vigente entre los guaraníes "monteses", como lo afirman varios testimonios. El siguiente proviene del "monte" paraguayo y de una fecha muy reciente: 1977. Lo recogió en una grabación el antropólogo fallecido Miguel Chase-Sardi:

*"[...] Y nos es difícil comprender el sistema de vida de los blancos. Por eso, a ustedes, los pocos blancos que nos escuchan y son nuestros amigos, les pedimos que nos tengan paciencia. Tienen que comprender que nuestra misión en este mundo es orar. Tenemos que rezar por el bienestar del mundo. (Ñanderu Simón Delgado, Tupã yváy Kunumi Yváy)"*⁵⁶⁰

Esos ejemplos, provenientes de épocas tan diferentes como de lugares tan distantes, prueban que mientras sobrevivían algunas células de su sociedad los guaraníes no abandonaron su *reko* tradicional religioso, ni se "acriollaron", como supusieron algunos investigadores.

El análisis de la religiosidad guaraní depende mucho de la óptica del investigador que recoge, selecciona y analiza cada testimonio. No olvidemos que sobre este tema la cultura occidental se halla escindida en un largo e intenso debate. A veces manifiesto y generalmente tácito, ese debate es, sin embargo, permanente y de un modo u otro compromete también al investigador que estudia dichas culturas. Quizás debido a esa causa es que la mayoría ha pasado por alto las notables coincidencias de la religiosidad guaraní en sus diversas manifestaciones y parcialidades históricas, llámense gentiles-monteses, cristianos de las misiones jesuíticas o cristianos post-jesuíticos. En todos ellos se percibe la fuerte impronta de un sentimiento de filiación ante un poder superior, concebido como un *Padre Creador*. Más allá de los códigos morales y culturales y de sus denominaciones, *Ñamandu*, *Ñande Ru Vusu*, o *Tupã*, el sentimiento de criatura ante el creador, lo absoluto, se mantuvo vivo con distintos matices, sin interrupción, a pesar de los grandes cambios históricos experimentados.

Lo que expresaban los guaraníes de Bella Unión: *"[...] la campana nos convoca a todos diariamente al templo por mañana, tarde y noche para emplearnos en las divinas alabanzas"* es básicamente lo mismo que lo que le transmitía el cacique Ignacio Piracyi a Ruiz de Montoya doscientos años antes: que él y su familia se sentían vivir mañana, tarde y noche en la constante presencia de Dios. A veces expresada con otras palabras la misma idea preside la religiosidad de los Ava-guaraní (Chiripá) cuatro siglos y medio después del testimonio de Ruiz de Montoya:

*"Nuestra misión en este mundo es orar. Tenemos que rezar por el bienestar del mundo."*⁵⁶¹

Esa vivencia de *"trance místico frente a lo absoluto"* fue percibida también por León Cadogan, cuando describe a los Mbya-guaraní:

559 "Los Jefes de los Siete pueblos de las Misiones" a Fructuoso Rivera. En: **Padrón Favre, O.**: *Ocaso...* op. cit., p. 123.

560 **Chase-Sardi, Miguel**: *El precio de la sangre-Tuguy Ñeë repy*. Biblioteca Paraguaya de Antropología. Vol. XIV. Asunción, 1992, pp. 234-235.

561 **Chase Sardi, Miguel**: *El precio de la sangre*. Asunción: Universidad Católica, 1992, p. 233-234.

*"Hállase [...] el indio bajo la influencia del fervor religioso a veces rayano en éxtasis que siempre les domina cuando tratan de cosas sagradas."*⁵⁶²

Esas notables coincidencias encuentran como una explicación y síntesis en los estudios que durante varias décadas llevó a cabo el antropólogo Egon Schaden entre diferentes parcialidades de Guaraníes residentes en el actual Brasil.

*"En la superficie de la tierra, no hay por cierto, pueblo o tribu, a quién se aplique mejor que al guaraní aquella palabra evangélica: 'mi reino no es de este mundo [...] Toda la vida mental del guaraní converge hacia el Más-allá [...] Su ideal de cultura es la vivencia mística de la divinidad, que no depende de las cualidades éticas del individuo, sino de la disposición espiritual de oír la voz de la revelación. Esa actitud y ese ideal son los que le determinan la personalidad'".*⁵⁶³

Según algunas corrientes y puntos de vista occidentales, ese modo de vida guaraní tan espiritual es utópico. De allí que la sociedad erigida sobre ese proyecto social, en la que los jesuitas también identificaron su propio proyecto, dé la impresión de ser la suma de dos utopías, que se aliaron y amalgamaron en un solo proyecto tan utópico, si así se lo quiere denominar, como no existió otro parecido en la historia.

Las conclusiones de Schaden parecieran tan apropiadas a los Ava Guaraní y Mbya Guaraní como a los guaraníes cristianos misioneros. Entre ellos y un Ignacio Pirayci, o los inspirados profetas y teólogos *nicolasistas*, no se ha producido ninguna de las radicales rupturas imaginadas por los investigadores posteriores.

Los testimonios citados hasta ahora prueban la importancia de la religiosidad en todos los órdenes referidos a la cultura guaraní. A diferencia de la historia de los europeos, cuyos intereses y motivaciones económicas pueden fácilmente ser sobredimensionadas, hasta ocultar, o como diría Martín Buber, *"eclipsar"*, las motivaciones restantes, sean religiosas, culturales, etc., los guaraníes, con su total desinterés por lo económico plantean grandes dilemas para la aplicación de las metodologías occidentales basadas en el Materialismo Histórico. Por todo ello los conceptos de Egon Schaden tienen validez universal para todo tratado sobre guaraníes. Ellos definen a un pueblo especial que tiene pocos equivalentes en la historia humana. Muchos sucesos en la cultura guaraní exigen tener en cuenta los aspectos religiosos-proféticos además de sus coyunturas históricas, sociales, económicas, etc. Los jesuitas, como europeos, parecían más condicionados que ellos por dichas coyunturas. Su *praxis* parece revelarlo así según las conclusiones de Magnus Mörner y otros estudiosos de las actividades económicas y políticas de los jesuitas de la época.⁵⁶⁴ Pero esa *praxis* no se agotaba en sí misma sino que perseguía objetivos que trascendían lo meramente coyuntural, lo cual exige un análisis amplio e integral que no ignore los proyectos y utopías de las que formaban parte dichas estrategias.

14. 5.- El arte como testimonio de la religiosidad misionera

Si la religiosidad de los guaraníes es como nos la refieren todos los testimonios hallados no nos queda sino investigar como se manifiesta en el arte: *"Esa actitud y ese ideal (que) son los que le determinan la personalidad."*⁵⁶⁵

⁵⁶² Cadogan, L.: *Ayvu Rapyta*...op. cit., p. 115.

⁵⁶³ Schaden, Egon: "O estudo do índio brasileiro ontem e hoje", en: *América Indígena*, XIV, 3: 233-252. México, 1954. Citado en: Bartomeu Melià: *El Guaraní conquistado y reducido*. Asunción, 1988, p. 163.

⁵⁶⁴ Mörner, M.: *Actividades políticas*... op. cit.

⁵⁶⁵ Schaden, E.: "O estudo do índio brasileiro ontem e hoje"... op. cit., p. 163.

Desde la *Virgen de Habiýú* de 1618 hasta las últimas obras de Trinidad de 1768, la característica constante de todas las imágenes misioneras es el énfasis “*expresionista*” de sus miradas. Podríamos llevar a cabo un inventario muy extenso de ejemplos que testimonian dicha afirmación. Sin embargo es posible mencionar las principales que sobresalen de un modo impactante por su mirada hipnótica. Ellas son las *Inmaculadas*, las *Tupãsy* guaraníes, **figs. 39-43**, que si bien derivan de las *Inmaculadas* de Gregorio Hernández, **fig. 38**, se diferencian de ellas por su orientación general y su mirada frontal, hacia el espectador. Pero ninguna de ellas se iguala a la mirada hipnótica de la patrona de Santa María de Fe, **fig. 54**, la que ha impresionado tanto al Hermano Brasanelli como para tallar una *Virgen de la Candelaria*, rígida y también de mirada frontal **fig. 173**. Pero no solamente es la Madre de Dios la que se caracteriza por los grandes ojos y mirada intensa. Los dos *Cristos flagelados* de Santa María de Fe se apartan llamativamente del modelo de Brasanelli, **figs. 95-97**, al abandonar la postura flexible y barroca afirmándose por igual en sus dos piernas y orientando su cuerpo y mirada al frente, **figs. 99 y 100**. El rostro es de una expresividad muy intensa con una mirada especialmente afectiva, la que no pide clemencia al cielo, como su modelo, sino que transmite amor y aliento al que lo mira del mismo modo, también de frente, **fig. 100**.

Muchas son las miradas de las imágenes misioneras y en ellas converge toda la composición de la figura, ya no para mostrar un gesto elegante de una postura barroca, sino para comunicarse lo más intensamente posible con el espectador. Evidentemente el fin es la comunicación religiosa entre la imagen y el fiel orante y a ella se subordinan todos los recursos plásticos y compositivos de que dispone el escultor, lo cual separa a ese arte de los demás estilos sudamericanos, los que, de un modo u otro siguen los modelos de las metrópolis europeas. Las *Inmaculadas* de Hernández, que inspiraron la *Tupãsy* guaraní, tienen los ojos entornados por los párpados y nunca los abren al modo de las *Virgenes* guaraníes. Si comparamos dos *Inmaculadas*, entre las más famosas cada una de su cultura, la Patrona de Santa María de Fe del Paraguay y la *Ciegucecita* de Martínez Montañez de la Catedral de Sevilla tenemos dos imágenes, iconográficamente y teológicamente casi coincidentes, pero separadas como en dos extremos opuestos, por su mirada. La que preside con su Niño el altar central de un templo de horcones, domina con su cabeza coronada y mirada hipnótica no solamente el recinto de su iglesia, sino al pueblo y a la campiña de su entorno. La *Inmaculada* de la capilla de los Alabastros de la Catedral de Sevilla, por el contrario, con la inclinación de su cabeza y sus párpados bajos pareciera esconder su belleza y virginidad de las miradas del mundo.

Es evidente que detrás de lo que podría considerarse un simple detalle, la mirada, se ocultan los secretos y verdaderos tratados sobre la mentalidad y religiosidad de dos pueblos y de dos épocas que, aunque parecen cercanas cronológicamente, son muy distantes entre sí: España y las Misiones.

Se podría pensar que el escultor guaraní al final del período misionero, abandona la rigidez que algunos inventariadores juzgaron falta de oficio y primitivismo y doblega las figuras y sus paños al impulso del viento barroco según las imágenes “*eruditas*” de sus modelos. Sin embargo ocurre lo contrario. Las figuras del Museo de Ciencias Naturales de La Plata, Argentina, que provienen de Trinidad y sabemos del último período, entre ellas dos figuras de madera del *Dios Padre* y *Dios Hijo*, **figs. 273-275**, y una *Santa Ana* de piedra, **figs. 243-246**, poseen una intensidad gestual realmente impresionante, aún con su pintura perdida que marcaba originalmente grandes e intensas pupilas. De lo cual podemos advertir que mientras el arte europeo se orientaba hacia el naturalismo *rococó*, los *santo apohára* guaraníes, por el contrario, buscaban un expresionismo que pudo alcanzar, de no haber sido interrumpido el proceso de los talleres misioneros, resultados espectaculares totalmente diferentes del arte europeo.

Una señal que apunta a las nuevas búsquedas son las pupilas, que parecen de cerámica vidriada, cascarón de vidrio o pasta de vidrio, de los ojos de las últimas figuras del pueblo de Trinidad. Una nueva figura de *La Trinidad* con un Dios Padre imponente con pupilas oscuras, **fig. 276**, no celestes como las pintó el Padre Danesi en su acuarela de la Trinidad de los Barqueros, **fig. 271**. Además tienen pupilas de ojos brillantes y oscuros, de vidrio, el *Dios Hijo Resucitado* y una extraña *Inmaculada* de luna invertida, con sus cuernos hacia abajo y el Niño, de iguales ojos, jugando en la peana. **Figs. 277-278**.

Evidentemente el tema de la mirada contenía muchos secretos de la relación del pueblo guaraní con sus imágenes sagradas y las vías de acceso a su religiosidad que sin duda deben ser exploradas en esa dirección.

La breve exploración e inventario de citas e imágenes que testimonian “*el modo de ser religioso*” del guaraní nos permiten constatar lo observado en el inicio de este capítulo: que el dualismo de lo sagrado y lo profano era inexistente en la cultura guaraní. Como observaba León Cadogan sobre los Mbya Guaraní del “*fervor religioso a veces rayano en éxtasis que siempre les domina cuando tratan de cosas sagradas*” coincidiendo con Schaden que “*su ideal de cultura es la vivencia mística de la divinidad*”, es impensable por lo tanto un dualismo de lo sagrado con lo profano como alternativa válida para la cultura guaraní.

El guaraní misionero interpretó según su “*vivencia mística de la divinidad*”, de la que habla Schaden, la epopeya de Jesucristo hijo de Dios, enviado a los hombres, del cual le predicaban los misioneros. En consecuencia, cuando tallaba el rostro de ese Dios humanizado, **fig. 146**, y sus santos, no era extraño que, en términos de Cadogan le “*dominara un fervor religioso rayano en éxtasis*.” Es así como describen a los *santo apohára* los misioneros y también así lo revelan las obras salidas de sus manos. Nos referimos a las imágenes misioneras que cuando son auténticas, no repintadas, nos sobrecogen por ese “*fervor religioso rayano en éxtasis*” que dominaba a sus autores.

A su estudio dedicamos los capítulos de nuestro libro, del cual el próximo y último se titula “*Una belleza diferente: el arte chamánico de las misiones*”.

LA BELLEZA DIFERENTE: EL ARTE CHAMÁNICO DE LAS MISIONES

15. 1.- La diferencia entre las bellas artes y las artes mágicas o *chamánicas*

¿Qué es el arte, cuál es su significado cultural y su función social y cuál es la razón de su presencia constante en la vida e historia del hombre? Estos interrogantes han sido formulados con frecuencia a lo largo de esta investigación sobre el arte guaraní-misionero.

Dicho en otros términos, ¿puede el arte revelarnos algo más sobre el hombre que no haya sido ya descubierto y proclamado por las otras ciencias?

También nos hemos preguntado con frecuencia: ¿tiene el arte guaraní de las misiones algo nuevo que decir, que no haya sido expresado con anterioridad por las otras escuelas y corrientes artísticas?

Tenemos la convicción de que la estrechísima convivencia del arte con el hombre, desde la prehistoria hasta el siglo XXI, le otorga una especial autoridad y competencia para responder a las más exigentes pesquisas sobre la constitución íntima del misterioso *ántropos* o *ava*, en lengua guaraní. Debemos admitir que no es lo mismo considerar al arte como una teoría de la “*degustación esteticista*”, como escribiera Carlo Ginzburg,⁵⁶⁶ que aceptar que se trata del ámbito más sensible de la cultura y de la vida del hombre, donde, como en un sofisticado laboratorio, se generan y conforman los proyectos e ideales de una sociedad.

Las obras de arte son como proclamas, como propuestas al espectador y a la sociedad para su admiración y desciframiento. Están muy relacionadas con lo que el artista considera la realidad y con su proyecto y modo de operar sobre ella.

En este último capítulo nos proponemos abordar las relaciones del arte de las imágenes guaraníes con su sociedad, las características específicas del mismo y las constantes que lo diferencian de los demás “*estilos*” artísticos. Por ello retomamos nuestras reflexiones sobre el arte y su relación con el hombre a través del arte guaraní de las misiones, como el centro o nudo de nuestras pesquisas, que puede llegar a ofrecernos respuestas a esos interrogantes históricos y universales.

Volvemos así a preguntarnos: ¿por qué la escuela misionera ofrecería respuestas válidas a estos cuestionamientos y reflexiones? ¿Cuáles son las características de esta escuela? ¿Produjo un estilo nuevo, diferente y más relevante para nuestras investigaciones que sus pretendidos modelos europeos? ¿Cuáles son las etapas, la evolución, los autores y las fechas de las obras surgidas en la escuela misionera, que tuvo sólo un siglo y medio de duración? Estos temas y preguntas han recibido soluciones parciales en las dos primeras partes de esta obra.

Revisemos el camino recorrido y lo actuado hasta ahora para proyectar este último capítulo del libro.

Nuestra investigación se inició a partir de un primer impacto producido por las imágenes de los museos misioneros. Dicha etapa consistió, después de las primeras impresiones, en un análisis estilístico-formal de cada escultura. Fue así que surgió un vocabulario inicial que fue apartándose paulatinamente de los vocabularios académicos del arte europeo. Ha sido posible establecer algunos grupos estilísticos principales, pero, por la ausencia de

⁵⁶⁶ Ginzburg, C.: *Pesquisa...* op. cit., p. 152.

firmas y fechas, esos primeros sistemas carecieron de base documental y credibilidad por parte de las demás ciencias del hombre: la Historia, la Sociología o la Antropología.

Volvamos a recordar un suceso decisivo ocurrido alrededor del año 1990, cuando fue posible identificar las pruebas documentales de la autoría y datación de una obra misionera, el *San Borja adorando la Eucaristía*, de José Brasanelli. **Fig. 117.** A partir de ese descubrimiento, se inició la segunda etapa de las pesquisas. Podríamos denominarla etapa estilístico-histórica. Durante la misma fueron surgiendo las demás obras de Brasanelli y las imágenes de otros escultores, algunos que le precedieron, otros que fueron sus discípulos, o sus continuadores o que, simplemente, trabajaron después de su deceso, en 1728.

Estando ya en posesión de los resultados de dichas investigaciones, este nuevo abordaje, quizás el más decisivo, tiene la misión de revisar y aclarar algunos de los tantos misterios que aún permanecen irresueltos de esta corriente artística.

Debemos convenir que la mayoría de las cuestiones históricas, autorías y periodización parecen solucionadas satisfactoriamente dentro del marco de una Historia del Arte razonablemente establecida. Sin embargo, quedan cuestiones epistemológicas, que nos hacen dudar si en este caso estamos en presencia de una temática de Historia del Arte, entendida como Historia de las “*bellas artes*”, cuyos objetos-testimonios, deben guardarse en las Academias y Museos de Bellas Artes o, si por el contrario, se trata de temas que atañen a la Antropología Social o Cultural, o a la Etnología, o a otro género todavía poco explorado. La consecuencia de esas incertidumbres es que, en Argentina, muchos testimonios del Arte Guaraní-Jesuitico no permanecen en los museos de Arte, sino en museos etnográficos, históricos, o de Ciencias Naturales.⁵⁶⁷

Después de un proceso de varias décadas de búsqueda, análisis y comparaciones hemos podido constatar que la diferencia esencial entre los puntos de vista del arte guaraní y los del arte europeo residen en sus diferentes conceptos del arte y de la belleza. Para el artista occidental, desde el Renacimiento hasta el siglo XX, producir una obra de arte es producir un objeto *bello*. Para el guaraní un objeto artístico es un objeto que participa de una naturaleza superior de poder: es un objeto mágico *chamánico* o *payé*.

Esta conclusión, no solamente pone en duda la validez, como valores absolutos y universales, de las categorías de la Historia de las Bellas Artes tradicionales, sino que, además, entra en colisión con los conceptos de belleza sobre los cuales aquellas se fundamentan.

Es verdad que la belleza de la que hablaba Vasari no era la belleza barroca, como tampoco lo era la neoclásica y la académica, y menos aún la de las vanguardias del siglo XX, que cuestionaban la belleza tradicional y llegaron, en algunos casos a conceptos como la “*antibelleza*”. Pero cualquiera de estas corrientes culturales y estéticas tenía como precedente y punto de referencia a los demás estilos y corrientes de la tradición europea. Una de las mayores rupturas en esa tradición se produjo cuando Picasso introdujo en sus obras la estética del arte negro. Ello significó el quiebre del concepto del progreso ininterrumpido sobre el que se basaba la idea de la modernidad. Esta verdadera revolución fue asimilada antes por los artistas que por nuestras reflexiones y teorías de Historia del Arte. Pero ese no fue el único caso ya que también Van Gogh y Gauguin encontraron, en el arte japonés el primero, y en el arte egipcio y de la Polinesia el segundo, los estímulos para superar las limitaciones de las concepciones del espacio y de la belleza imperantes en el arte occidental, a partir del Renacimiento. Algunos artistas del siglo XX, entre los cuales se destacó Salvador Dalí,

567 De hecho en Argentina el arte de las culturas precolombinas se guarda en el Museo Etnográfico de Buenos Aires y el de las Misiones jesuíticas en el de Ciencias Naturales de La Plata, en el Museo Fernández Blanco de Buenos Aires, y otros museos, pero no en el de Bellas Artes. No ocurre así en Paraguay donde en el museo de Bellas Artes de Asunción se exhiben varias esculturas de las Misiones Jesuíticas Guaraníes.

retornaron, en varias de sus obras, a la simetría de los “*primitivos*” para recuperar los valores metafísicos y sobre-realistas que había perdido el arte tradicional. Esa simetría, por ejemplo en el *Sacramento de la Última Cena*, de Washington, es la misma que le otorga valor *chamánico* a las imágenes de las Misiones Jesuíticas de Guaraníes, sean de un maestro europeo, como *La Anunciación* de Santa Rosa de José Brasanelli, o de los escultores guaraníes, como el friso de Trinidad. En ambas obras podremos comprobar que dicha simetría es una de las características principales y constantes del arte *chamánico* guaraní.

La estética *chamánica* como categoría de Historia del Arte será vista, sin duda, con perplejidad y escepticismo, porque su aparición y descubrimiento no se produce en las capitales del arte y de la cultura del primer mundo, sino en una región de la “*periferia*” de la empobrecida Sudamérica. Parece importar poco que un antropólogo como Levi Strauss y otros elaboraran y pusieran a prueba en ese medio, casi primigenio, sus teorías sobre las equivalencias del pensamiento “*salvaje*” con el pensamiento “*científico*” occidental⁵⁶⁸. En todo caso, para este propósito tuvieron que trasladarse a las selvas impenetrables donde transcurrían las vidas de los grupos étnicos aún no “*contaminados*” por la presencia europea. Pero investigar el arte y la cultura de las misiones pareciera no tener sentido porque en ellas, presuntamente, los jesuitas impusieron la religión, el arte y la cultura europeos a los habitantes autóctonos. Buscar en ese contexto los rastros de la cultura guaraní pareciera un despropósito e, incluso, un absurdo.

Pero, contrariamente a estos preconceptos simplistas y superficiales, podemos afirmar que es justamente en las misiones donde mejor se revela, en sus mutuos contactos, oposiciones y combinaciones, la naturaleza de la corriente cultural del viejo continente y la americana. Es allí, en los treinta pueblos de las misiones, en sus talleres y colegios, en sus iglesias, obrajes y chacras donde entraron en contacto de un modo especial y único, ambas culturas y sus estéticas: la de la belleza europea, entonces barroca, y la cultura guaraní, mágica o *chamánica*.

León Pagano escribía, en 1937, sobre una mezcla de lo “*áspero y dulce a la vez*” como característica del arte misionero.⁵⁶⁹ La mayoría de las imágenes misioneras que él conocía eran del Museo de Ciencias Naturales de La Plata, pero su ojo penetrante logró captar la esencia que caracteriza a este estilo. Incluso en Europa ese carácter “*indiano*” no pasaba desapercibido por esa cualidad, ya señalada, de lo “*áspero y dulce a la vez*”. Lo que él interpretaba como “*áspero*” era la solemnidad y monumentalidad que caracteriza al arte *chamánico*. La dulzura, a su vez, provenía del estilo barroco que en las misiones perdía todo rastro trágico que nunca faltaba en las obras barrocas europeas.

15. 2.- De una “*visión fisonómica*” a una teoría de las constantes del Arte Guaraní-Jesuítico

En el idioma guaraní el escultor era llamado *santo apohára*, o sea: el que hace santos. Su oficio era una condición *chamánica* que consistía en evocar en un tronco de árbol, y más tarde en la piedra, las figuras de un poder superior capaz de sugerir, canalizar o reproducir en quienes las contemplan la experiencia de lo sagrado.

Los primeros misioneros del Guayrá relatan que los hechiceros “[...] *por arte del demonio hacían aparentes maravillas, como convertir un palo en hombre [...]*” para impresionar y atemorizar a los indios.⁵⁷⁰

El idioma Mbyá-Guaraní actual, así como el antiguo guaraní, posee una interjección para expresar susto o asombro. Se trata de la sílaba *tu* que es el inicio del vocablo *Tupã*,

568 Levi-Strauss, C.: *El pensamiento salvaje...* op. cit.

569 Pagano, J. L.: *El Arte...* op. cit., t. I, p. 80.

570 Furlong, Guillermo: *Antonio Ruiz de Montoya y su Carta a Comental (1645)*. Escritores Coloniales Rioplatenses, XVII. Buenos Aires: Theoría, 1964.

una de las denominaciones que designan al Ser supremo, cuyo nombre completo se evita pronunciar fuera de las oraciones.⁵⁷¹

Esa sílaba es como un talismán o una clave mágica de interpretación y protección ante lo desconocido que origina la experiencia del susto y del asombro. Pero no siempre se trata de una sola alusión, “[...] *ya que a veces se escapa del cercado de sus dientes la palabra entera, aunque involuntariamente. Entonces ellos dicen: Tu... Pã...*”.⁵⁷²

Aunque el término propio y ritual para denominar al Ser Supremo es *Ñamandu*, el nombre de *Tupã*, hijo suyo y partícipe de su divinidad, era el más utilizado en las exclamaciones cotidianas. Fue probablemente por ese motivo que en las misiones fue elegido como el equivalente al Dios cristiano. Más allá de la diversidad de sus denominaciones se trata de la personificación de una voluntad cósmica, superior, con la cual entra en contacto el hombre mediante la invocación, la plegaria y el ritual y que, a su vez, se manifiesta en fenómenos como el rayo y el trueno, la germinación, la abundancia de la caza y la cosecha, etcétera.

Según parece expresarlo la etimología de su nombre en la lengua Mbyá y en la de otras lenguas guaraníes, la experiencia del asombro tiene un papel fundamental en la conciencia de lo sagrado. Esa es la conclusión de estas indagaciones, más que afirmar tal o cual prioridad teogónica.

El arte, al buscar signos e imágenes para el rostro de esa fuerza cósmica, recurre a un complejo repertorio de recursos plásticos (figurativos y formales) para desencadenar la misma experiencia de asombro en la conciencia del espectador. *Tupã* y los demás seres superiores, llámense como se llamen (ángeles y santos), deben, por lo tanto, estar investidos y rodeados de lo sorprendente y asombroso, pues éste es el ámbito y el modo en que ellos se manifiestan.

Al igual que el *pa'í* o el chamán (médico, hechicero o sacerdote), que con sus extraños ritos, mímicas y danzas logra cautivar y asombrar a sus creyentes y liberar, mediante la sugestión, sus energías psíquicas, el artista indio explora en la psicología humana los resortes de la admiración y del asombro para revestir de poder visual a sus creaciones plásticas.

Para el observador del siglo XXI, que ignora las circunstancias y leyes de ese compromiso figurativo, queda, sin embargo, en pie el fuerte impacto estético de esas formas cuya profunda sugestión parece ser una constante de la sensibilidad humana.

El *santo apohára*, hacedor de santos, ejercía sus ritos y hechizos tallando la madera o la roca, o aplicando colores sobre el estuco, la tabla o la tela. Todas las imágenes que dejó la cultura misionera muestran ese proceso de ritualización del lenguaje plástico, pictórico o escultórico. Poco importaba que el estilo de sus modelos fuera renacentista, manierista o barroco, él estilizaba la materia hasta lograr una imagen ritualizada que no se proponía, como el arte europeo, imitar a la naturaleza sino superarla para alcanzar un mundo de asombro y de poder.

La exageración de muchos paños en vuelo, especialmente de los *Cristos Resucitados* y tantos otros pliegues caprichosos en los que parece no haberse entendido el modelo barroco, “*desnaturalizando*” su aspecto original obedece, en realidad, a aquella tendencia de exaltar lo que puede aparecer como signo de asombro, de magia y de poder.⁵⁷³

La general exageración de los atributos, como la torre de *Santa Bárbara*, la espada de *San Pablo* o de la *Dolorosa*, la casulla del *San Borja*, los cordones franciscanos, la cabellera enrulada del *San Miguel*, las narices destacadas y, a veces, puntiagudas, inspiradas en sus

571 **Ruiz de Montoya, Antonio:** *Tesoro de la lengua Guaraní*. Madrid, 1639. También ver: **Müller, Franz** svd.: *Etnografía de los Guaraní del Alto Paraná*. Societatis Verbi Divini. Rosario, 1989.

572 **Müller, F.:** *Etnografía...* op cit.

573 Son notables, por su desmesura y artificio, las capas en vuelo de los *Cristos Resucitados* de los pueblos paraguayos de Santiago, de Santa María e incluso de Trinidad y de Jesús.

modelos europeos, responden a la misma voluntad de transformar todos esos elementos en símbolos de poder mágico-visual.

El *San Miguel* (de los grandes moños) de San Ignacio Guazú y los otros dos estático-frontales del mismo museo (en especial, el pequeño con casco y brazos alzados) utilizan los recursos de un hieratismo totémico que no tiene absolutamente ningún modelo posible en el arte europeo de esa época, **figs. 26-28**. Pero aun cuando el artista guaraní copie modelos traídos por los jesuitas, transforma su significado naturalista-barroco en variantes de asombro y poder. Lo más notable es que los mismos escultores europeos que trabajaron algún tiempo en las misiones asumieron, gradualmente, estas características.

El *San Miguel* con el dragón de Santa María de Fe, que atribuimos a Brasanelli, tiene un aspecto tan claramente barroco que puede hacer dudar sobre su procedencia americana. Sin embargo, tanto su gesto desenfadado como cierta ampulosidad en los paños tienen por fin exaltar su poder e impacto visual como podrían hacerlo antes una piel de jaguar, un tatuaje o un tocado de vistosas plumas. No puede ser otra la interpretación de esos extraños y desmesurados bucles que coronan con audaz desorden esa cabeza del ángel guerrero⁵⁷⁴. **Figs. 191 y 194**.

Es posible concluir, entonces, que los propósitos del arte barroco europeo son diametralmente opuestos al Arte Guaraní-Jesuítico. Únicamente comprendiendo las razones profundas de esa diferencia accedemos a las claves de lectura buscadas.

En un análisis "*fisonómico*" o a primera vista, hemos distinguido la condición general del Arte Guaraní-Jesuítico de buscar, más que la reproducción de la naturaleza, la manifestación de formas o imágenes de lo sobrenatural, del asombro y del poder. La tarea siguiente a las "*impresiones fisonómicas*" consiste en codificar las mismas en categorías estilísticas estables y definidas que conformen una teoría estética apropiada para el Arte Guaraní-Jesuítico. Se podría suponer que estas indagaciones y conclusiones sean exclusivas de los modos de operar de la mentalidad de los *santo apohára* guaraníes. Sin embargo, las mismas se aplican, también, a las obras de algunos artistas europeos como fue el caso de Brasanelli, que trabajaron largos períodos de su vida entre la nación guaraní. Pero la falta de una teoría específica del Arte Guaraní-Jesuítico es motivo de que los intentos de comprender esas obras no pasen de simples ensayos aislados. Para que esas conclusiones particulares trasciendan la condición de curiosidades singulares, y lleguen a convertirse en categorías estéticas generales será necesario demostrar su constancia y universalidad.

Un precedente que ilustra la importancia de las teorías interpretativas para la valoración de una cultura es el caso de la teoría de las "*invariantes castizas*" formulada por Fernando Chueca Goitia.⁵⁷⁵ Esa teoría permitió poner en valor y comprender, de un modo nuevo, la arquitectura renacentista hispánica, antes analizada exclusivamente a través y en función de los cánones renacentistas italianos. Como es sabido, a partir de dicha nueva metodología de las *invariantes* lo que antes se consideraba defecto pasó a ser una virtud. Fue así que la arquitectura de la Península Ibérica dejó de ser entendida como una copia inferior y poco docta de los modelos "*universales*" de la arquitectura italiana, para ser juzgada y comprendida por sus propios méritos y valores *castizos*. También la arquitectura guaraní era juzgada por algunos misioneros como imperfecta debida a la "*pobreza*" y limitación de los materiales disponibles, entre ellos la falta de cal, y actualmente, gracias a los nuevos estudios y enfoques la valoramos en toda su originalidad estructural y sobre todo espacial, ya que se relaciona con el entorno de la naturaleza de un modo más armónico y continuo que la arquitectura europea, sin ba-

574 Una de las copias de esta imagen preside la capilla del pueblo de San Miguel, cercano al río Tebicuarí, Paraguay.

575 **Chueca Goitia, Fernando:** *Invariantes castizas de la arquitectura española*. Madrid-Buenos Aires: Dossat, 1947.

rreras murarias que convierten a esos espacios culturales en cajas artificiales y aisladas del mundo circundante.

Entre las categorías estéticas de la escultura guaraní y guaraní misionera no tenidas en cuenta analizaremos cuatro de las más arraigadas y que ya se vislumbraban e intuían desde los comienzos, a partir de la “visión fisonómica”:

1º) La primera y la más universal de estas categorías es la búsqueda de una volumetría esencial en todo lo que ve, piensa y crea el *apohára* guaraní.

2º) La segunda, tan importante como aquella, es la atracción, casi una veneración por la simetría, que otorga un carácter *chamánico* o sagrado a sus creaciones.

3º) La tercera de estas categorías es la organización rítmica de los accidentes de las superficies, como los plegados de las telas, los cabellos, los detalles anatómicos, etc. y la preferencia de dichas estilizaciones sobre la mimesis realista barroca.

4º) La cuarta es la predilección por las superficies planimétricas y la organización frontal, características generalmente asimiladas a las culturas llamadas primitivas pero, que entre los guaraníes adquirió el valor de un sistema que pudo coexistir y combinarse con notable éxito con otros sistemas, incluso con una estética barroca que parecía su polo opuesto, como puede comprobarse en las últimas obras de Brasanelli, en las imágenes de la fachada de Concepción, o también, en el friso de Trinidad, entre los muchos ejemplos posibles.

Si se tienen en cuenta estas categorías en el análisis y la contemplación del arte guaraní-jesuitico, su comprensión y su valoración serán muy diferentes, a veces diametralmente opuestas, a los juicios de los historiadores de arte, conocidos en la actualidad.

Fue sin duda el arte del siglo XX el que abrió a muchos críticos, aunque no a todos, las puertas a la valoración de las obras de arte de otras culturas, en nuestro caso de la cultura guaraní, y permitió crear metodologías que logran seguir su evolución e interpretar la lógica específica de sus lenguajes.⁵⁷⁶

Desde el comienzo es indispensable trascender, aunque sin negarlo, el plano etnográfico y arqueológico y pensar esas imágenes como auténticas creaciones del arte universal. Esas esculturas mutiladas por incendios, traslados, repintes y restauraciones, encierran aún notables revelaciones artísticas y valiosa información sobre la mentalidad de sus autores.

En la introducción hemos mencionado el extraño y nunca explicado fenómeno del rechazo guaraní a las imágenes de vestir y a los *simulacros* de la imaginería religiosa hispánica colonial. Dicha actitud provocaba sorpresa e indignación entre los españoles y los blancos criollos, como lo testimonian los documentos de la época.⁵⁷⁷ Pero esa notable característica adquiere su verdadera interpretación si la comprendemos a la luz de las categorías estéticas propias del arte guaraní. Evidentemente, las telas de las imágenes de vestir no se pueden organizar en forma geométrica, ni aceptan ejes de simetría, ni pliegues rítmicos, ni menos aún planimetría y frontalidad. En una palabra, quedan ancladas en la realidad material de su naturaleza textil sin permitir crear un orden superior, sobrenatural: el orden mágico-*chamánico*, que es el verdadero y prioritario objetivo del arte guaraní.

Únicamente a partir del carácter ritual y sacralizado de las culturas precolombinas se logra comprender por qué esas imágenes no aceptan ser vestidas según la práctica de la época colonial y se apartan tan porfiadamente del realismo y del ilusionismo de sus modelos europeos. Ellas son el resultado de un constante proceso de transposición de un lenguaje barroco (para el guaraní incomprensible y caótico) a un orden ancestral, ritual y sagrado.

576 Por el contrario, el período neoclásico fue muy intolerante con el barroco en general y más con el arte misionero.

577 Alvear, D. de: *Relación...* op. cit., pp. 670 y 671.

15. 3.- El proceso de creación del escultor guaraní según lo revelan sus obras

El hecho atestiguado por los misioneros de trabajar pensando en la eternidad, ubica la labor de los escultores guaraníes, no entre los simples artesanos, sino entre los artistas de todos los tiempos.

Trátese de una creación original o de la copia de un modelo que se le propone, el escultor guaraní sigue los pasos de un verdadero proceso de creación. Podemos intentar reconstruir esos pasos siguiendo las revelaciones de sus obras. Dicho proceso se inicia con la elección y el corte del árbol, generalmente el cedro, que es la especie preferida por *Tupã* según lo revelan los poemas míticos del *Ayvu Rapyta*. Seguramente que esa operación se llevaba a cabo acompañada de antiguos rituales de invocación a los espíritus y *dueños* del bosque quienes debían ser propicios a dicha sustracción y posterior utilización para la talla de imágenes sagradas. La mente sintética del escultor guaraní le permitía que desde el fondo de su conciencia participasen los recursos de sus creencias ancestrales y los del nuevo cristianismo para dotar ya desde los comienzos a su materia de poder mágico-espiritual.

Según la leyenda de la Vera Cruz relatada por los frescos de Piero de la Francesca en Arezzo, la Reina Saba en su viaje a Jerusalén, sintió una conmoción ante una viga de madera de un puente que cruzaba y la adoró como un objeto mágico, sagrado. Con su penetrante poder profético ella advirtió, y así se lo hizo saber a Salomón, que ese madero tendría un destino excepcional: el de integrar el leño de la cruz redentora de la humanidad. Con gran respeto y veneración dicha viga fue retirada del puente que integraba. Podemos suponer que con el mismo respeto procedía el *santo apohára* guaraní con su tronco traído del bosque y en el cual, al modo de Miguel Ángel, ya veía la figura de santo al que su paciente e inspirada labor permitiría liberar para que ejerza su *chamánica* influencia y destino desde la hornacina de un altar.

Después de un prudente estacionamiento el tronco era segmentado y trasladado al taller. El proceso escultórico no se iniciaba inmediatamente con el desbaste del cilindro del árbol sino con la contemplación y el análisis de determinada *imagen mental* concebida por el escultor o de la imagen de un modelo que se le proponía, no para imitar, sino reinterpretarla a partir del tronco, cuya forma primaria cilíndrica influenciaba a todo el proceso de la talla. Desde la elección y corte de ese árbol, estaba presente en su mente el destino final de esa obra, la imagen de un santo, de un ángel, de la Madre de Dios o del mismo Jesucristo “*Ñandejara*”. Dicha imagen después de su tallado, policromía y dorado, era bendecida para ejercer su poder *chamánico* en una iglesia.

Pero antes de ser bendecidas con el rocío del agua santa, perfumadas con incienso y recibir la veneración del pueblo, sus cánticos y preces, es necesario prestar atención al proceso mental y artesanal de los *santo apohára* que, y nunca será repetirlo demasiado, “*trabajaban con grande esmero y sin prisas, como si, [...] se propusieran elaborar obras maestras ‘a eternitati’, ‘que habrían de vivir por toda la eternidad’.*”⁵⁷⁸

El imaginero guaraní ignoraba las convenciones del realismo occidental. Lo prueban sus tallas, sólo “*veía*” volúmenes y superficies reales, concretas, sin experimentar la seducción del ilusionismo, tan buscada por sus maestros europeos. Los cuerpos geométricos primarios eran la base de su mundo visual y psíquico; las superficies la epidermis sensible que destacaba con su escritura planimétrica las formas rotundas encubiertas⁵⁷⁹.

578 Furlong, G.: *Historia Social y Cultural del Río de la Plata...* op. cit., p. 312.

579 El guaraní intuía que el juego entre el volumen y la superficie era esencial a una verdadera escultura. En la imagen de vestir ese juego se perdía en favor de la ilusión -*trompe l'oeil* o trampantojo- en cuyas redes no fue envuelta la imaginación guaraní, a pesar de la presión del medio.

Estaba ausente de esa visión la tensión barroca, a veces, dramático conflicto entre el volumen y las superficies. El guaraní, aún hoy, los entiende como atributos constitutivos de una misma realidad. Así como las tradicionales pinturas corporales y tatuajes cubrían la piel con una trama gráfica-ritual que exaltaba las formas del cuerpo, del mismo modo los pliegues de los paños y los cabellos ahora se vuelven ondas rítmicas para cubrir y “descubrir” la potencia mágica de los volúmenes ocultos.

Por compleja que resulte la operación artesanal, ya nunca se perderán de vista estos componentes esenciales. Toda la fantasía del escultor americano se explayará en la estilización de los motivos de su naturaleza y de las *imágenes mentales* que dominan su imaginación a la que se agrega más tarde, en el siglo XVIII, alguna temática barroca que el maestro europeo le propone.

El resultado de esas operaciones no se puede prever a partir de sus ingredientes. Su distancia por lo tanto con el arte europeo de su tiempo es muy grande y evidente.

En las expresiones y actitudes de las imágenes barrocas españolas y coloniales encontramos casi siempre vestigios de tensión y dolor que revelan una conciencia trágica de culpa y de mal. Las imágenes misioneras muestran, en cambio, una humanidad que no parece conocer aún el peso de la caída. Los rostros de los *ángeles* guaraníes recuerdan los sonrientes *kouro* griegos o las expresiones felices de los elegidos de algún juicio final románico.

Pero ese estado de inocencia original no se expresa solamente en lo fisonómico y gestual, sino que penetra la concepción de las formas de cada objeto, de su conjunto o de su más insignificante detalle.

En la contemplación de las esculturas expuestas en San Ignacio Guazú, en Santa María de Fe, (Paraguay) en San Miguel (Brasil) o en otras colecciones del Arte Guaraní-Jesuítico, creemos presenciar, instante a instante, aquel momento inicial en que cada parte de una talla es un ente que parece asomarse desde su matriz de idea geométrica abstracta al mundo existencial de los objetos para ser reconocido por primera vez y llamado por su nombre.

De todo ese juego de ritmos iniciales surgen vitales arabescos que dibujan extraños mantos y haces de ondulantes líneas que evocan al europeo plegadas túnicas; cabellos cuyo exceso de simetría no permite verlos aún como bucles en desordenada caída; pómulos guaraníes que conservan todavía la redondez pura de la esfera; alas rígidas con relieve de plumas inventariadas con la atención de un incansable descubrimiento; narices prismáticas; labios en los que la madera parece ablandarse para esbozar una sonrisa; párpados geométricos que gradúan la misteriosa luz de las miradas. Todos esos elementos ya reconocibles son asimismo formas puras, que están como detenidas a mitad de su metamorfosis de ideas en cosas.

Esta reinterpretación del mundo barroco carece del énfasis retórico y teatral que la caracterizaba en el viejo continente. En su lugar brota una nueva poesía de la conciencia originaria que se goza en contemplar y descubrir, nombrar y fundar.

Es cierto que esas figuras de ángeles y santos se visten en ocasiones con los paños agitados por un viento barroco que todavía suscita la atención y la emulación, pero que ya no alcanza a conmover los cimientos de ese mundo plástico de formas puras y elementales, impresas en la médula americana del tallista indio.

Por este camino de “*esencialización*” formal y estilización es que los artesanos guaraníes logran trascender, más allá de la imitación de un estilo propuesto, a las constantes universales del arte.

El triunfo de esa estética guaraní tiene su proclama final en las imágenes de la fachada de Concepción y en el friso de Trinidad y en otras obras del último período. Lo cual desmiente la generalizada suposición de que la evolución de su oficio aumentó su dependencia de los modelos, perdiendo la hipotética autonomía interior.

Entre los escultores guaraníes hubo maestros, algunos verdaderos genios, cuya fuerte personalidad es posible reconocer entre la vasta producción de los talleres misioneros, a pesar del general anonimato.

De ellos y de los maestros jesuitas se originaron escuelas y corrientes que, a pesar de la falta de documentación, es posible identificar mediante el análisis y las comparaciones estilísticas⁵⁸⁰.

Es probable que la lectura de estas páginas permitan a los lectores comprender finalmente a lo que nos estamos refiriendo, desde el reconocimiento de las primeras imágenes protagonistas de la “*conquista espiritual*” hasta aquella sin cabeza, del patio de Concepción, que hace persignarse a los transeúntes de nuestra época.

Carece, entonces, de sentido, pretender valorar al Arte Guaraní-Jesuítico a partir de sus presuntos modelos europeos que se rigen por otras leyes y diferente lógica. Del mismo modo que la arquitectura española antes de Chueca era una Historia del Arte *reducida* a los acercamientos exitosos o fallidos a sus modelos itálicos, así un análisis del Arte Guaraní-Jesuítico subordinado a sus pretendidos modelos europeos renuncia, desde sus inicios, a descubrir la visión e ideas de sus autores. Visión y concepción del hombre, del mundo y de los ideales estéticos, que caracteriza a esas imágenes y a la cultura de sus “*hacedores*”, los chamanes escultores guaraníes, muy distinta a la occidental.

Entre los dogmas, considerados verdades indiscutibles, el más aceptado y, sin embargo, el más perjudicial es el de la indefectible y absoluta superioridad de los modelos de las metrópolis sobre lo que se producía en los talleres de ultramar, especialmente en las nuevas Indias, y la necesaria copia o imitación de estas producciones de aquellos prestigiosos modelos europeos. Acompañan al afianzamiento de estos dogmas el desconocimiento absoluto de las categorías estéticas que gobiernan el arte guaraní.

La validez de estas conclusiones se puede demostrar, no solamente en las obras de los artistas guaraníes sino, también, en las de un artista europeo, el Hermano José Brasanelli. Cualquiera de las imágenes talladas en su último período podría servir de ejemplo. Elegimos a *La Anunciación* de Santa Rosa por tratarse, no de una imagen aislada, sino de un grupo escultórico que nos permitirá poner en evidencia cierto *contraposto* entre los diferentes resortes del lenguaje escultórico de ambas figuras, el *Ángel* y la *Virgen*, articulados por el maestro de un modo muy diferente en el contexto americano, que si hubieran sido esculpidos en su Italia natal.

Su profunda compenetración de la mentalidad del pueblo para el que estaban destinadas sus creaciones permite elegir esa obra suya para destacar las categorías estilísticas que parecían exclusivas de la estética guaraní, pero que el maestro italiano adoptó, entre sus últimas y más felices creaciones.⁵⁸¹ Pero no lo hizo solamente para acceder mejor a la mentalidad de sus receptores, como una simple estrategia de catequesis, sino como el resplandor de una nueva belleza, descubierta y exhibida, tanto para los guaraníes como para su propia admiración, la de los curas compañeros y la de los visitantes europeos que, con frecuencia, recorrían los pueblos.

En este abordaje se destacarán las pautas y las claves que permitirán contemplar y comprender de un modo diferente y nuevo el arte guaraní y, también, el de muchas otras civilizaciones consideradas primitivas. Las mismas serán analizadas desde el punto de vista

580 Se suele subestimar el análisis estilístico por algunos de sus muy recordados fracasos y también por su apoyo en el desacreditado “visibilismo”. Sin embargo, la mayor parte de la historia del arte se cimentó en aquel método.

581 Se puede comparar el caso de Brasanelli con el de Van Gogh y su influencia de las estampas japonesas, con *Gauguin* y su inspiración del arte egipcio y polinesio, o el de Picasso y la relación de su cubismo y la escultura “negra”. La diferencia principal radicaría en que en la época de Brasanelli la cultura europea no estaba en condiciones de aceptar influencias “salvajes” y que, además, el artista esculpía, esencialmente, no para europeos, sino para dichos salvajes, que claro está, él no consideraba como tales.

de sus principios y sus *constantes*, que son como las leyes que rigen desde la interioridad el proceso creador y determinan los resultados finales de las obras. Incluso se comprenderán mejor las búsquedas de los artistas modernos en otras culturas, de un arte más significativo, sorprendente y de mayor poder visual y semiótico, en una palabra, más *chamánico*, que reemplace la intrascendencia del realismo y de la imitación de la naturaleza o *mímesis* del arte figurativo de los siglos anteriores.

Entre las pocas obras que se conservan y reconocen la autoría de Brasanelli, quizás ninguna llegue a definir sus ideales estético-religiosos con tanta claridad como *La Anunciación* de Santa Rosa, de Paraguay. En el análisis de ese notable conjunto escultórico, podemos llevar a cabo un abordaje decisivo para acceder a la mentalidad y al pensamiento religioso-plástico de los *apohára* de las misiones guaraní-jesuíticas.

El resplandor de esa nueva belleza nos iluminará, también a nosotros, desde esas obras, si logramos comprenderlas a partir de sus propias categorías. Analizaremos, además del conjunto esculpido por Brasanelli, las obras que tallaron en Trinidad los artistas guaraníes dirigidos por un cura italiano aficionado a la pintura y a la escultura, admirador, entusiasta de las obras de sus artistas guaraníes: el Padre Pedro Pablo Danesi.

15. 4.- El resplandor de una nueva belleza: *La Anunciación* de Santa Rosa de José Brasanelli

Ciertamente no son los guaraníes los “*reducidos*”, como suele repetirse, sino los críticos e historiadores de arte occidental los que no tienen ni el vigor intelectual ni la originalidad de aquellos.

Al aceptar la existencia de un pensamiento y un arte *reducidos* a la imitación de los modelos de prestigio europeos damos por supuesto que la labor de los jesuitas consistía en vigilar por la fidelidad de esa imitación. Por lo tanto, un reformador e *insigne artífice* jesuita, como Brasanelli, que provenía de la triunfante Europa barroca, con un oficio y una cultura artística formados en la meca del arte, el país de Miguel Ángel y de Bernini, nada podía descubrir e incorporar de esta salvaje América.

La obra que pasaremos a analizar a continuación desmiente rotundamente dichas suposiciones, no solo *reducidas*, sino características de un hábito intelectual colonial que aún actualmente ahoga cualquier intento de valorar la nueva cultura de esta auténtica creatividad.

El famoso conjunto escultórico cuyo análisis estilístico confirma la atribución tradicional al Hermano Brasanelli, consta de tres piezas, *María*, el *Arcángel Gabriel* y la *paloma del Espíritu Santo*, **fig. 158**. Las tres imágenes se guardan hoy en el lugar para el cual fueron esculpidas, el oratorio de Nuestra Señora de Loreto, que simboliza la casita de Nazaret donde, según el relato evangélico, tuvo lugar el anuncio. Más aún, las pinturas murales de ese oratorio representan el significado cósmico de ese suceso. Los ángeles se dividieron en dos grupos irreconciliables. Los que adoraron a Jesús-Dios en la apariencia humana, y los que se rebelaron a esa adoración y desde entonces se convirtieron en enemigos implacables de Dios y de la especie humana.

El tema de *La Anunciación* consiste, esencialmente, en un encuentro y un suceso trascendental que ocurre entre dos personajes provenientes de mundos diferentes: uno es el mensajero, que es portador del gran anuncio, y el otro, una joven mujer que lo recibe y acepta.

María pertenece a nuestra realidad habitual. **Fig. 160**. Rodeada de sus quehaceres domésticos, la costura, la oración y la lectura de los libros sagrados, está ubicada en su hogar de Nazaret u otra vivienda o, incluso, en algún palacio como en el caso de *La Anunciación* del Veronés, pero siempre con pisos, paredes y techo de una morada terrenal.

El Arcángel Gabriel, en cambio, es el mensajero que proviene de un mundo lejano, diferente, espiritual, **fig. 159**. En las representaciones tradicionales del arte occidental se lo representó siempre con una capa en vuelo proyectada hacia atrás y un ropaje agitado que se orientan al exterior, la dirección lejana de la que proviene. Las alas, apenas detenidas, señalaron, casi siempre, al mensajero celestial que ha arribado tras un raudo vuelo. También un halo de luz, y la vestimenta con brillos dorados distinguen, con mucha frecuencia, su procedencia sobrenatural. A su vez, las nubes de los ángeles barrocos provienen del desarrollo de las pequeñas nubecillas que definían a los ángeles, por ejemplo, en *La Crucifixión* o en *el Llanto ante el Cristo Muerto* del Giotto y que simbolizaban un espacio aéreo sobrenatural.

Todos esos elementos simbólicos constituyen el lenguaje que permite a los artistas del viejo mundo distinguir, con absoluta claridad, a partir de los recursos visuales de su tradición cultural, el origen terreno y la procedencia celestial de cada uno de los dos personajes representados. Ahora bien, la cultura guaraní, que no utilizaba dichos códigos simbólicos y visuales para definir lo sobrenatural, sino otros completamente diferentes, no podía comprender esas capas proyectadas mediante pliegues desordenados, ni las nubes, ni las alas batidas en agitado vuelo de los ángeles de las representaciones europeas. Para esa cultura los recursos visuales atribuidos al mundo de los poderosos espíritus celestiales eran, entre los más importantes: la simetría y la frontalidad. También la reiteración rítmica, en otros casos sonora, ahora visual, que debía organizar el transcurrir sagrado del tiempo de una oración, de un canto y una danza, regía igualmente la contemplación de una imagen. Por ello, la casi obligada, creación de ritmos mediante la reiteración de los pliegues, de los cabellos o incluso de los mechones de lana de las pieles de ovejas, que se observan en varias obras misioneras.

En el caso de nuestra *Anunciación*, sólo el *Arcángel* tiene dicha organización privilegiada, que adopta todos los recursos que conforman las características simbólico-visuales del poder sobrenatural de un icono guaraní: la estola dispuesta en forma simétrica a ambos lados del cuerpo, la túnica organizada artificiosamente con *pliegues aplanados* y doblados en forma geométrica en torno al eje central de la figura, destacando sus dos piernas en leve movimiento, las alas igualmente aplanadas y exactamente iguales entre sí que enmarcan, como lo haría una hornacina, la gloriosa y sonriente aparición celestial. Es muy evidente que la figura del ángel está concebida para ser vista frontalmente, sólo así, de frente, se despliegan todos sus atributos visuales. En cambio, en las representaciones tradicionales la visión del celestial mensajero es casi siempre de perfil. En consecuencia, muchas fotografías del *Arcángel Gabriel* de Santa Rosa tratan de mostrarlo al modo europeo, de perfil, en desmedro y en un casi total fracaso de su exhibición.

Por el contrario, la imagen de la *Virgen* de *La Anunciación* no manifiesta ni la frontalidad, ni la simetría ni ninguna otra característica de la estética guaraní de la representación del mundo sobrenatural. Mediante esa diferencia o *contraposto* con el ángel celestial, María destaca su origen humano y terrenal. Ella está hincada en el suelo, envuelta en un manto de ampulosos y curvos pliegues que no tienen precedente en la tradición americana y que provienen del arte de Bernini. Arrodillada, con sus brazos cruzados sobre el pecho, su cabeza cubierta con un velo cuyos pliegues no guardan ningún orden, ni de simetría, ni de rítmicas reiteraciones, ni se ciñen a las formas de su cuerpo al modo estilizado de los ropajes románicos o bizantinos. Por el contrario, parecen trascender los límites de ese cuerpo y proyectarse con independencia al espacio trazando arabescos en espiral, dirigidos algunos hacia adelante, como dirigiéndose hacia el Ángel anunciante de su excepcional misión.

¿Por qué, en este caso, tanta diferencia entre los dos personajes, María y el Arcángel Gabriel? ¿Por qué Brasanelli no representó al mensajero vestido con un manto, una túnica y una estola, proyectados al espacio ya dejado atrás, que destacara su esencia de viajero celestial, al modo de la iconografía europea?

La respuesta exige tomar conciencia de que los atributos que caracterizan al mundo sobrenatural en la cultura guaraní son totalmente diferentes a los atributos europeos. Para que los guaraníes comprendieran que Gabriel era un enviado de Dios debía ser representado con todos los atributos visuales, las constantes del mundo *chamánico* de los espíritus de su cultura. Esta *Anunciación* permite apreciar hasta qué grado Brasanelli conocía y sabía utilizar esos recursos que distinguen al mundo sobrenatural *chamánico* guaraní, contraponiéndolo a la realidad cotidiana de la experiencia sensible y material, no ordenada en forma artificial, simétrica, rítmica y frontal, en una palabra, en la forma considerada “no artística” o menos artística por el guaraní, ya que el objetivo de su arte no era reproducir la realidad material, cotidiana, sino el mundo del poder espiritual, el mundo del poder *chamánico*.

En esta *Anunciación* el escultor europeo-misionero combinó los atributos de la estética guaraní con los atributos de la belleza europea, belleza regida por las convenciones barrocas de esa época. Por esta razón, los atributos *chamánicos*, sobre todo los *pliegues aplanados*, prevalecen en el *Ángel*, los barrocos en la *Virgen*, aunque los encontramos presentes en ambas figuras.

De la fiel exactitud de estas observaciones puede dar fe todo contemplador, cuya perspicacia y perseverancia sean las requeridas para analizar cualquier obra de arte. Surgirá entonces la pregunta lógica: ¿Cómo hará un crítico o un restaurador formado en la cultura europea para comprender, juzgar y restaurar estas imágenes sin conocer los códigos utilizados en sus sistemas semióticos visuales, como los llegó a conocer Brasanelli, en su convivencia e investigación de la mentalidad guaraní, de lo que es clara prueba esta notable obra? Después de más de treinta años de trabajar para ese pueblo amerindio, su prioridad era comunicarse y conmover la sensibilidad de sus receptores. Poco parecía importarle la representación de los códigos semióticos de la distante Europa, aunque ellos se hallaban presentes en su formación cultural y en su oficio de escultor. Ya no cabe ninguna duda, que él mismo incorporó, consciente o inconscientemente, los resortes de la sensibilidad del pueblo que lo rodeaba y que admiraba sus obras.

Lejano estaba el día de su llegada a estas tierras con la suficiencia de quien se sentía llamado a reformar el arte religioso de unas misiones, supuestamente, sumidas en el atraso y el primitivismo. Esta *Anunciación* de Santa Rosa demuestra claramente que el Hermano no se dedicó solamente a construir templos y a esculpir imágenes *reformadas*, sino que observaba, meditaba, sentía y vivía esta vida diferente que, indudablemente, amó como para compenetrarse con ella mientras su arte maduraba en la comunicación con el pueblo para el cual creaba sus seres celestiales: *Virgenes, Cristos, ángeles* y numerosos *santos*.

Que llegó a amarla intensamente lo prueba la manifiesta felicidad que emanan las expresiones de los dos personajes de esta *Anunciación*, confundidos en una secreta reciprocidad, a pesar de sus roles diferentes, que son caracterizados por organizaciones formales tan manifiestamente distintas.⁵⁸² Especialmente María no demuestra temor, ni siquiera sorpresa, como es casi de rigor en las anunciaciones occidentales, sino una secreta y feliz conformidad con su particular destino, de ser la *Tupãsy*, la Madre del Dios-Redentor. Podría suponerse que esa expresión de dulzura y felicidad son cualidades del arte europeo traídas a estas tierras de misiones por el escultor lombardo. Sin embargo, la comparación de sus imágenes con las europeas permite comprobar que esas cualidades son propias del arte misionero y fueron *in crescendo* con el paso del tiempo de su labor de escultor-maestro y a la vez discípulo, de sus guaraníes.

En este aspecto es digno de destacar el notable cambio afectivo experimentado por Brasanelli desde su llegada a Paraquaria. Se revela dicho cambio en la comparación con el

582 Plá, J.: *El barroco...* op. cit.

rostro poco expresivo de la primera *Inmaculada*, de Santa María de Fe, donde se manifiesta, casi exclusivamente, el pensamiento teológico e iconográfico que inspiraba a su autor en esa época, en torno a 1693. En cambio, la conmovedora afectividad de los gestos y verdadera ternura, que anima los rostros de los personajes de *La Anunciación* de Santa Rosa, otorga un contenido sobrenatural, a la vez que más humano, a su mensaje espiritual.

En las caras, actualmente recubiertas de estuco de restauración, de las dos figuras de *La Anunciación* de Santa Rosa, no se percibe toda la expresividad radiante que emanaban todavía en 1975, según lo revelan las fotografías tomadas ese año por el Prof. Schenone. Además, en esas fotos se descubre una hoja de plata subyacente, que otorgaba reflejos perlados a las encarnaciones, que hoy son cubiertas por estuco.

15. 5.- La sobria monumentalidad *chamánica* y su antítesis, la vitalidad barroca, unidas en un nuevo estilo guaraní misionero en los frisos de los *ángeles músicos* de Trinidad, Paraguay

Las obras de la última década de la presencia de los jesuitas entre los guaraníes, entre las que se destacan el púlpito, los altares y los frisos de los *ángeles músicos* de Trinidad, contemplados a la luz de nuestro último abordaje metodológico, pueden manifestarnos nuevos puntos de vista hasta ahora desconocidos e inaccesibles.

Si en *La Anunciación* de Santa Rosa el estilo barroco predominante se iluminaba, especialmente en el *Ángel*, con la nueva estética *chamánica* guaraní, podemos asegurar que en el caso de los *ángeles músicos* de Trinidad, es la estética *chamánica* guaraní la que se enriquece y organiza incorporando algunos recursos barrocos que se hacen presentes en numerosos detalles de dicha composición.

Pero así como el *Arcángel Gabriel* de Santa Rosa se veía de frente, con sus paños, alas y cabellos organizados en forma simétrica, así todos estos *ángeles*, salvo contadas excepciones, se disponen en estricta frontalidad, con los pliegues de sus paños en clara simetría y rítmica composición. Todo ello se hace posible mediante el estilo de los *pliegues aplanados* de larga tradición misionera, **figs. 254 y 259**.

La función ornamental de estos relieves nos remite, voluntaria o involuntariamente, a aquellos otros frisos consagrados en la Historia del Arte casi con un carácter de “*absoluto*” o paradigmático: los relieves del friso del Partenón. Se trata de una obra que se sitúa en las cumbres del arte de todos los tiempos y que, inmediatamente, se asocia a los fundamentos del concepto de las “*bellas artes*”. Sin buscar, en nuestro caso, ningún tipo de parangón en el campo de la “*belleza clásica*”, su evocación permite definir, con mayor claridad, el concepto de arte *chamánico* que caracteriza a las producciones guaraníes y, en este caso, en particular, a los relieves del friso de Trinidad.

Los cortejos del friso del Partenón representan una procesión, en honor de la diosa Atenea. Los de Trinidad tienen por misión honrar a otra Virgen, a María, la Madre de Dios. Mientras los primeros nos impresionan por su despliegue de figuras juveniles, todas semejantes, en el cenit de la perfección física, representando el ideal de la belleza corporal y espiritual de una raza, los relieves de Trinidad buscan transmitir un sentimiento de veneración hacia la figura central de cada uno de sus tramos, el paradigma de mujer, la madre universal, la *Inmaculada*.

Mientras los relieves de Fidias nos deslumbran con su apariencia y perfección corporal, los segundos son, más que representaciones físicas, signos que evocan ingenuamente a distintos ejecutantes con sus instrumentos musicales que llenan con sus acordes melódicos el espacio tangible de la gran iglesia, que junto con el incienso y las oraciones de los fieles

se elevan, de la morada terrenal del pueblo y su iglesia, hasta la morada celestial, y llegan a confundirse con la eterna aspiración de una *“Tierra sin Mal”*.

Los frisos del Partenón destacan la belleza física del ser humano, exaltada y ofrendada en honor a sus ideales, los dioses del Olimpo. Los frisos de Trinidad siguen la fórmula perfecta de un ritual *chamánico*, que como un jeroglífico trazado en la rústica piedra asperón, busca unir el cielo y la tierra, a Dios y al hombre, en un acto litúrgico, mágico, en el cual los cantos, las oraciones, la música y las danzas se confunden en un solo conjuro universal.

Las figuras de los jóvenes griegos avanzan en un espacio ilusorio, tridimensional, arquitectónico que, por una parte, acepta su materialidad en su mimesis de la naturaleza, y por la otra, la trasciende en su búsqueda de una belleza ideal, perfecta. En cambio, las figuras de los músicos no se sitúan en un espacio físico sino litúrgico, el de la iglesia, donde unen sus gestos, su música y sus mágicas funciones a los cantos y oraciones de los fieles. En una palabra, unen su poder estético y *chamánico* a las preces y conjuros elevados hacia el Creador, el Todopoderoso: *Tupã Ñandejara*, nuestro *Padre verdadero, primero y último*, el Alfa y Omega.

Mientras los relieves de mármol se alejan de la planimetría de sus antepasados, los esculpidos en piedra itaquí parecen aceptarla gozosos. Más aún, en esa aceptación parecen lograr lo que parecía absolutamente imposible, unir esa planimetría, con la que soñaba Joaquín Torres García, la misma de los relieves egipcios, caldeos, mayas y tiahuanacotas a la exuberancia y vitalidad barrocos; un verdadero milagro que ha sido logrado, quizás por única vez en la Historia del Arte, en estos relieves de los *ángeles músicos*. Los mismos constituyen el mayor éxito de la síntesis del *estilo chamánico* guaraní de las *estatuas horcones* de *pliegues aplanados* y el barroco jesuítico aportado por el Hermano José Brasanelli en sus casi cuarenta años de convivencia y trabajos para los guaraníes y para el ideal de la Compañía de Jesús de una *“mayor gloria de Dios”*.

Esa síntesis, al parecer imposible, identifica, como una señal imborrable, hasta la última imagen misionera como procedente de las gubias y cinceles de un *santo apohára* guaraní o de un artista europeo que haya trabajado un tiempo en las misiones.

El friso de Trinidad es el más glorioso exponente de ese estilo único nacido como un milagro en las selvas del Paraguay. Es la más bella carta de su presentación ante la Historia del Arte universal.⁵⁸³

583 Antes de que esa mágica obra termine por desintegrarse sería indispensable y urgente encarar su restauración. O quizás extraerle calcos para ser expuestos ya sin peligro en una sala o museo próximo al templo edificado con dicha finalidad.

LA “REPÚBLICA ARTÍSTICA GUARANÍ - JESUÍTICA” ANTE EL JUICIO DE LA HISTORIA

Cuando leemos las descripciones del Padre Sepp sobre sus músicos, no podemos dejar de pensar que los *ángeles* del friso de Trinidad ejecutantes de arpas, violines y otros instrumentos, podrían ser retratos de alguno de aquellos guaraníes de los cuales dejó el sacerdote tirolés descripciones imborrables:

“Todos los paracuarios tienen talento musical y aprenden cualquier instrumento en poco tiempo. Uno de los muchachos indios en el pueblo nuevo que aprendió conmigo a tocar el arpa progresó tanto que toca ahora en ella magistralmente las ‘suites’ más difíciles de compositores mundialmente conocidos como Schmeizer y piezas complicadas, en parte escritas para el violín, de Biber y Truebner. Es más: este chico toca también, con aire sonriente, en el arpa de David, preámbulos, fugas y música militar que hacen sudar al músico más experto.”⁵⁸⁴

Genios precoces como ese niño no fueron sólo fruto de una buena enseñanza, sino de muchos siglos de práctica musical. También aquellos coros, que ya en 1617 deslumbraron al Provincial Oñate, después, en grupos de hasta sesenta músicos viajarían en frágiles canoas más de mil kilómetros hasta Buenos Aires para conquistar a los españoles y criollos con su música coral e instrumental y confraternizar con ellos compartiendo las experiencias superiores que la música brinda al espíritu humano sin distinciones de razas y culturas, de clases sociales o de los más confrontados intereses.⁵⁸⁵

Los primeros jesuitas estaban muy sorprendidos de las aptitudes de los guaraníes para la música. El Hermano Luis Berger ejercía sobre ellos un mágico poder con la música de su *vihuela de arco*, cuyas cuerdas fueron pedidas por el Coadjutor al Padre General y enviadas por éste desde Roma a las mismas selvas del Paraguay, según los testimonios de la correspondencia entre ambos.⁵⁸⁶

La música, la pintura y la danza, cuyas lecciones impartía el Hermano flamenco, establecieron un nuevo lenguaje de comunicación entre Europa y las selvas de América.

Pero no fue un lenguaje comprensible para todos los americanos y europeos. El Hermano Berger, después de la retirada del Guayrá, para no estar *ocioso* fue enviado al Tucumán, pero nada pudo adelantar con los aborígenes de esa región. Entonces solicitaron su presencia en Chile, donde tampoco pudo fundar entre los araucanos y chilotas una escuela musical. Su experiencia exitosa e inolvidable con los guaraníes fue única y no pudo ser repetida con otra nación. Volvió a cruzar la cordillera y extenuado por tan largos viajes enfermó y murió en Buenos Aires en 1739, soñando con los coros y conjuntos musicales cuyos ecos armoniosos parecían llegarle desde las lejanas selvas.

⁵⁸⁴ Sepp, A.: *Continuación...* op. cit., p. 271.

⁵⁸⁵ Dicha experiencia la hemos tenido los que hemos asistido a algún festival de música renacentista y barroca de las misiones de Chiquitos de Bolivia. El público venido de los distintos continentes escucha con lágrimas en los ojos con qué ternura y habilidad esos niños físicamente tan diferentes a nosotros hacen vibrar los templos con sus voces y su repasar de arcos de violines y bajos. Fue entonces que comprendí que no eran exagerados los comentarios de entusiasmo de los porteños del siglo XVII, agricultores y soldados, tan carenciados de alimento cultural y artístico.

⁵⁸⁶ Morales, M. M. (ed.): *A mis manos han llegado...* op. cit., p. 297.

Fueron varios los jesuitas que conocieron a los guaraníes y evocaban esos emotivos recuerdos en el difícil trance de la despedida de esta vida. Algunos casos fueron documentados como el del Padre Juan de Escandón cuando murió en Faenza (Ravena, Italia) el 8 de enero de 1772⁵⁸⁷:

*“Conmueve ciertamente el recordar lo que escribe Peramás de sus últimos momentos: ‘el venerable anciano recordó sus trabajos y fatigas entre los indios guaraníes y en el idioma de estos elevó al Señor sus últimas preces, hasta entregarle su bendita alma’.”*⁵⁸⁸

La música y las demás artes no fueron lenguajes de comunicación con América para todos los europeos, al igual que para los misioneros jesuitas y franciscanos. Ese grado de sintonía excepcional de los europeos con la cultura guaraní fue poco frecuente. La mayoría veía en esos indígenas, no seres humanos, espirituales como ellos, sino sólo brazos para sus labores de campo, o los consideraban exclusivamente bestias de transporte de pesadas cargas. El Padre Ruiz de Montoya dejó espeluznantes relatos de lo que sufrían los indígenas en los viajes a Mbaracayú en busca de la yerba, y su traslado a hombro hasta Asunción. El mismo testigo dejó también apocalípticos relatos acerca del proceder de los cazadores de esclavos portugueses, para los cuales estos genios del arte eran simples piezas para ser arrastradas a los mercados de San Pablo, abandonando por el camino de cientos de leguas los cadáveres de sus seres queridos, esposas, niños y ancianos. El beneficio de esas crueldades nunca vistas eran algunas monedas de plata.

Para defender la vida y la integridad física de sus guaraníes los jesuitas debieron dejar de lado los sonidos armoniosos de los violines y de las arpas, de las chirimías y de las flautas y reemplazarlos por el estruendo de los arcabuces y cañones de tacuaras. Tuvieron que interrumpir la fabricación de los instrumentos musicales por la labor de las fraguas donde aprendieron a forjar agudas puntas de hierro para sus mortíferas flechas y lanzas reemplazando sus tradicionales puntas de madera y de piedra. Pero una vez superado el peligro bandeirante, después de obtenida la victoria de Mbororé, volvieron al cultivo pacífico de las chacras, de las artes plásticas (tanto la arquitectura como la escultura) y también de la música. Pero todo ello no para ser obligados a efectuar incomprensibles copias de modelos extraños, sino para retornar a los principios esenciales de ese *“estado de creatividad fecunda”* que habría de perdurar un siglo y medio, casi al margen de la contaminación y aidez colonial.

Pero aquellas crueldades de los bandeirantes paulistas se repitieron cuando en la primera mitad del siglo XIX, los criollos brasileños y argentinos llevaron a cabo, con toda frialdad, el genocidio de los últimos restos de la estirpe guaraní misionera. Pero ya no estaban los padres para organizar su defensa, porque ya hacía más de 50 años que habían sido apartados de sus misiones con un océano de por medio y más de 10.000 km que los separaban de ellas.

sus ciudadanos, perduró mucho más que varios estados modernos basados en teorías racistas-nacionalistas o materialistas que hicieron del armamentismo y la violencia su principal argumento de dominación.

Los que hablan del fracaso de la experiencia de las *misiones jesuíticas conocen poco de historia, o ignoran la realidad de dichas misiones. El “estado artístico-musical”* de las misiones fue una de las experiencias sociales de mayor éxito de todos los tiempos. Hasta ahora lo juzgábamos por la visión de la superficie de sus restos, obras y documentos sobre-

587 Storni, H.: *Catálogo...* op. cit., p. 91.

588 El P. Juan de Escandón, (1696-1772), fue expulsado de América y falleció en Faenza, Italia, a los 76 años. Furlong, G.: *Juan de Escandón...* op. cit., p. 52.

vivientes. A partir del descubrimiento de sus estilos artísticos podemos iniciar el sondeo de las riquezas surgidas en sus profundidades, en los procesos sociales no difundidos, como las perlas ocultas a los ojos profanos. Poco o nada trascendió en los documentos escritos acerca de las largas deliberaciones en los talleres, cuando se decidía tal o cual partido, estilo e iconografía de una imagen. Pero los resultados nos revelan profundas meditaciones, intercambios de ideas y tomas de decisión sobre la base de consideraciones teóricas cuyos efectos se pueden apreciar a partir de las aceptaciones o rechazos de la cultura dominante europea. Fuera de las misiones, esa cultura parecía discriminar y descalificar todas las manifestaciones culturales y artísticas del nuevo continente.

Como en el caso de otras civilizaciones desaparecidas, las fuerzas espirituales que bullían en su interior pugnaban por manifestarse en obras de arte y diversas creaciones de la cultura cuyo acceso es difícil y muchas veces inaccesible a causa de accidentes históricos que los ocultaron y, la mayoría de las veces, sepultaron.

Antes de disolverse ese estado, para evitar baños de sangre en la lucha por la supervivencia, el genio artístico guaraní-jesuitico nos dejó un testimonio imborrable de su existencia en los frisos de la iglesia de Trinidad. A diferencia de otros monumentos conmemorativos como los arcos de triunfo, los frontones, los frisos y las estelas de la antigüedad con sangrientas escenas bélicas y cortejos de guerras victoriosas, los músicos de Trinidad empuñan "*armas musicales*": las arpas, los violines, las guitarras, las chirimías y los más variados instrumentos de viento, clavicordios, dos órganos y sus cuatro *maracas* indias.

No es suficiente que analicemos las técnicas y el estilo de esas obras de arte, la historia de su creación y la evolución estilística que partió de las *estatuas horcones*. Después de la reforma barroca de Brasanelli, volvió a afirmarse en su ser guaraní, como se manifiesta en las estatuas de la fachada de Concepción y llegó finalmente a estos resultados concluyentes y gloriosos, que son un canto a la vida y a la fe que los animaba, y hace confraternizar como hijos de la misma Madre, la *Tupãsy*, que preside desde sus centros los seis tramos de los frisos: dos de las paredes del presbiterio y cuatro de las paredes norte y sur de ambos cruceros.

Como decíamos, no es suficiente que como historiadores del arte descubramos todos los significados formales, iconográficos y simbólicos de esta notable creación. Es necesario, ante todo, situar su aparición en la confluencia de los tiempos del final del período barroco y el comienzo del rococó, del academicismo y la Ilustración: las nuevas culturas de las elites. No es casualidad que ese quiebre cultural coincidiera con la culminación y el fin de la experiencia guaraní-jesuitica. Fue entonces que cayeron todos los diques que erigió la Compañía para defender esta nueva cultura, la *florida cristiandad guaraní* en aquella primera globalización, de los embates de los colonizadores blancos, criollos y europeos. En nombre de la Ilustración fueron arrasados todos los templos, colegios y talleres de los treinta pueblos misioneros. Para conocer como era una iglesia de las misiones guaraníes debemos ir hoy a Yaguarón o visitar las iglesias chiquitanas de Bolivia, porque en las Misiones de Paraguay, de Argentina y de Brasil no quedó ninguna entera en pie. Aunque de Trinidad sólo quedan ruinas, ellas y sus frisos son, a pesar de tanta destrucción, una extraordinaria muestra del nivel alcanzado por los artistas misioneros. Ese monumento es el supremo y postrer canto de aquella ave fénix mítica, que si bien muere, resucita mil veces en cada corazón humano que contempla esas ruinas y museos y siente el llamado del ideal de un mundo mejor donde la belleza, la paz y la justicia que ellas representan y proclaman, han sido los valores supremos y compartidos por una sociedad.

Respondiendo a ese canto en sus versiones formuladas por Ignacio de Loyola, es que se alistaron en la empresa misionera miles de jóvenes jesuitas europeos y muchos americanos. Algunos se cortaban las venas para escribir con su sangre la petición para ser admitidos como misioneros. Ellos anhelaban consagrar sus vidas al servicio de los guaraníes y a de-

fenderlos de los encomenderos españoles y de los bandeirantes portugueses. Pretendieron además organizar con ellos una sociedad diferente, más cercana al Evangelio que las de sus países de origen, una vida consagrada a la alabanza de Dios mediante el ejercicio del amor fraterno y el cultivo de la música y las demás artes para las cuales se hallaban excepcionalmente dotados.

Después de ciento cincuenta años de labor los misioneros jesuitas fueron expulsados de sus fundaciones y llevados presos a España. Muchos, como el Padre Danesi, el Padre Rivera de Jesús o el Visitador Contucci ni siquiera arribaron a su destino en ese viaje de regreso y fueron sepultados en las olas del Atlántico. Otros retornaron como prisioneros, vilipendiados, para morir ancianos y enfermos en las frías buhardillas de Ravena y otros rincones de Europa, que los vieron partir como héroes y los recibían después como delincuentes.

Pero llama la atención que ninguno de ellos, al retornar a Europa, considerara su condición como la de un *“repatriado”*. Todos se sentían como expulsados de su verdadera patria, las misiones de guaraníes. Se consideraban exilados, desterrados o como decían en la época, *extrañados*, que es el antónimo, lo opuesto, de repatriados.

Antes de morir esos ancianos escribieron sus memorias que son verdaderas revelaciones y documentos que proclaman las razones y la historia de esa sociedad a la que consagraron sus existencias. Junto a esos escritos de los expulsos, los mejores testimonios del éxito de esa empresa misionera, que convocó a guaraníes y jesuitas, son los monumentos artísticos que después de las guerras e invasiones que intentaron destruirlos, de los robos, malos tratos, erróneas y agresivas restauraciones, todavía siguen en pie como mudos testimonios que no pierden vigencia a pesar de los cambios culturales e ideológicos de la humanidad.

Ellos permiten constatar que su obra no fue una utopía sino la fundación de una sociedad real que ha dejado fuertes huellas en el tiempo entre las demás sociedades históricas de la humanidad. Si fue confundida por algunos investigadores con una utopía es porque se erigió sobre principios diferentes a las demás sociedades de la civilización occidental. Mientras la lucha de clases por la posesión de los bienes materiales caracterizó en los últimos siglos a las sociedades de los blancos, fueron otros, muy diferentes, los ideales de la sociedad de las misiones. La milenaria búsqueda guaraní de una *“Tierra sin Mal”* y el proyecto, también milenario de un *“Reino de Dios”* sobre la tierra se mostraron extraordinariamente compatibles, generando un nuevo orden que fue la base de la sociedad de las Misiones.

Las artes son como un ADN que permite identificar y conocer la naturaleza íntima de esa realidad y seguir sus cambios en el proceso de su constante evolución histórica. Los guaraníes como *“hombres adornados”* presentían al igual que Dostoievsky que en la belleza reside el sentido y la salvación del mundo. No se trataba seguramente del *“deguste esteticista”* del que hablan algunos críticos del arte, sino de la belleza de los *“ideales”*, cuyo resplandor es como un faro que puede conducir a la humanidad, como guió a la sociedad de los *santo apohára*, poetas y músicos guaraníes y a sus *pa’i* –los misioneros jesuitas– que creían en esos ideales y daban la vida por su instauración y vigencia.

Bibliografía general

- ACOSTA, José de [1589-89]. 1952. *De procuranda indorum salute*. Introducción, traducción y notas por Francisco Mateos. Madrid: Colección España Misionera.
- ACOSTA, José de [1590]. 1979. *Historia natural y moral de las Indias*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ALTAMIRA, Luis Roberto. 1954. *Córdoba. Sus pintores y sus pinturas. (Siglos XVII y XVIII)*. Córdoba: Instituto de Estudios Americanistas, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba.
- AVÉ-LALLEMANT, Robert. 1980. *Viagem pela Provincia do Rio Grande do Sul (1858)*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, Editora da Universidade de São Paulo.
- AZARA, F. 1904. *Geografía física y esférica de las provincias del Paraguay y misiones guaraníes*. Montevideo: Anales del Museo de Montevideo.
- BAIOTO, Rafael; QUEVEDO, Julio. 1997. *São João Batista*. Porto Alegre: Martins Livreiro.
- BAYÓN, Damián; MURILLO, Marx. 1989. *Historia del Arte colonial Sudamericano*. Barcelona: Polígrafa.
- BELGRANO, Manuel. 2001. *Epistolario belgraniano*. Buenos Aires: Taurus.
- BERGAMINI, Giuseppe; GOI, Paolo; PAVANELLO, Giuseppe; BRUSSICH, Gabriella: *La scultura nel Friuli-Venezia Giulia*. Dal Quattrocento al Novecento. Grafiche Editoriali Artistiche Pordenonesi, t. II.
- BOAS, Franz. 1947. *El arte primitivo*. México: Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires.
- BUBER, Martín. 1994. *Yo y tú*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- BULHÕES, Maria Amélia (org.). 1995. *Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- BURATTI MAZZOTTA, Adele; SCURANI, Alessandro, S. J. *Chiesa di S. Fedele. La presenza dei Gesuiti a Milano*.
- BURCKHARDT, Jacobo. *La cultura del Renacimiento en Italia*.
- BURUCÚA, José Emilio y otros. 1992. *Historia de las imágenes e historia de las ideas, la escuela de Aby Warburg*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- BURUCÚA, José Emilio. 1993. "Ángeles arcabuceros: Milenio, Anticristo, Judíos y Utopías en la cultura barroca de América del Sur.", en: *Temas medievales*. Buenos Aires, N° 3.
- CACIQUES SAN JUAN [7-10-1773]. "Carta de los caciques del pueblo de San Juan". Pueblo de San Juan, 7 de octubre de 1773. AGN IX.22.2.7.
- CALABRESE, Omar. 1987. *El lenguaje del arte*. Buenos Aires: Paidós.
- CAPELLETTI, Vincenzo. 1972. *Dizionario biografico degli Italiani*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani.
- Catálogo Imagería Religiosa*. 2008. Asunción: Centro de Artes Visuales/Museo del Barro.
- CHAMORRO, Graciela. 2002. "Una etnografía histórica de los guaraníes reducidos en las primeras décadas de la misión jesuítica en Paraguay, en: *Historia inacabada, futuro incierto*. VIII Jornadas Misiones Jesuíticas. Encarnación: Universidad Católica de Encarnación, sede Itaúa.
- CHASE-SARDI, Miguel. 1992. *El precio de la sangre. Tuguy Ñeë Repy*. Biblioteca Paraguaya de Antropología. Asunción: CEADUC, vol. XIV.
- CHASE-SARDI, Miguel. 1994. "Avaporú. Algunas fuentes documentales para el estudio de la antropofagia guaraní", en: *Revista del Ateneo Paraguayo*, n° 3 (separata). Asunción.
- CLARK, Kenneth. 1969. *Civilización*. Madrid: Alianza Editorial.
- CLASTRES, Hélène. 1989. *La tierra sin mal*. Buenos Aires: Ediciones del sol.
- CLASTRES, Pierre. 1974. *La société contre l'État*. Paris: Les éditions de minuit.
- CRUZ, Alcides. 1916. *Incursión del General Fructuoso Rivera a las misiones*. Montevideo: Claudio García.
- CURBELO, Carmen. 1999. "Análisis del uso del espacio en 'San Francisco de Borja del Yí' (Depto. de Florida, Uruguay)", en: Andrés Zarankin y Félix Acuto (eds.). *Sed Non Satiata. Teoría Social en la Arqueología Latinoamericana Contemporánea*. Buenos Aires: Ediciones del Tridente.

DEL TECHO, Nicolás [1673]. 2005. *Historia de la Provincia del Paraguay de la Compañía de Jesús*. Versión del texto latino por Manuel Serrano y Sanz. Nueva edición, Prólogo de Bartomeu Melià, S. J. Asunción: CEPAG, FONDEC.

DEMERSAY, A. L. 1860-1867. *Histoire physique, économique et politique du Paraguay et des établissements des jésuites*. París, 2 tomos.

Dizionario Biografico degli italiani. 1972. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, Fondata da Giovanni Treccani, Società Grafica Romana, vol. 14.

DOBLAS, Gonzalo de [1785]. 1836-1837. "Memoria histórica, Geográfica, política y económica sobre la Provincia de Misiones de indios guaraníes". Colección De Angelis.

DOBRIZHOFER, Martin [1783-1784]. 1967. *Historia de los Abipones*. Resistencia: UNNE.

Documentos de arte argentino. 1942. Cuaderno XII. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.

Documentos de arte argentino. 1946. Cuaderno XX. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.

DRAGOSKI, Graciela. 2000. *Sobre máscaras y enmascarados en la celebración del carnaval chiriguano-chané*. Buenos Aires: Biblos.

D'ORBIGNY, Alcide [1847]. 1998. *Viaje por América meridional*. Buenos Aires: Emecé.

ELIADE, Mircea. 1991. *Mitos sueños y misterios*. Madrid: Grupo Libro 88.

FERRER GARROFÉ, Paulina. 1982. *Bernardo Simón de Pineda. Arquitectura en madera*. Sevilla: Col. Arte hispalense.

FLORES, Moacyr. 1994. *A Revolução Farroupilha*. Porto Alegre: Editora da Universidade. UFRGS.

FOUCAULT, Michel. 1981. *Un diálogo sobre el poder*. Madrid: Alianza Editorial.

FOUCAULT, Michel. 1977. *La voluntad de saber. Historia de la sexualidad*. Vol. I. México: Siglo XXI.

FOUCAULT, Michel. 1996. *La vida de los hombres infames*. La Plata: Editorial Altamira.

FRAY PARRAS, Pedro José de. 1942. *Diario y derrotero de sus viajes (1749-1753) -España-Río de la Plata-Córdoba-Paraguay*. Buenos Aires: Solar.

FREEDBERG, David. 1989. *El poder de las imágenes*. Madrid: Cátedra.

FURLONG, Guillermo, S. J. 1929. *Glorias santafesinas*. Buenos Aires: Surgo.

FURLONG, Guillermo, S. J. 1936. *Nuestra Señora de los Milagros*. Buenos Aires: Congregación de Nuestra Señora de los Milagros.

FURLONG, Guillermo, S. J. 1936. *Cartografía jesuítica del Río de la Plata*. Buenos Aires: Publicaciones del Instituto de Investigaciones históricas LXXI, Facultad de Filosofía y Letras/UBA.

FURLONG, Guillermo, S. J. 1944. *Músicos argentinos durante la dominación hispánica*. Buenos Aires: Huarpes.

FURLONG, Guillermo, S. J. 1945. *Arquitectos Argentinos durante la dominación hispánica*. Buenos Aires: Huarpes.

FURLONG, Guillermo, S. J. 1946. *Artesanos Argentinos bajo la dominación Hispánica*. Buenos Aires: Huarpes.

FURLONG, Guillermo, S. J. 1952. *José Manuel Peramás y su Diario del destierro (1768)*. Buenos Aires: Theoría.

FURLONG, Guillermo, S. J. 1953. *Historia y Bibliografía de las primeras imprentas rioplatenses, 1700-1850*. Buenos Aires, t. I.

FURLONG, Guillermo, S. J. 1953. *Pedro Juan Andreu y su carta a Mateo Andreu, etc. (1750)*. Buenos Aires: Theoría.

FURLONG, Guillermo, S. J. 1962. *Misiones y sus pueblos de guaraníes. 1610-1813*. 1ª ed., Buenos Aires: Theoría. 2ª ed., Posadas, 1978.

FURLONG, Guillermo, S. J. 1962. *Antonio Sepp, S.J. y su "gobierno temporal" (1732)*. Buenos Aires: Theoría.

FURLONG, Guillermo, S. J. 1963. *Justo Van Suerck y su Carta sobre Buenos Aires (1629)*. Buenos Aires: Theoría.

- FURLONG, Guillermo, S. J. 1964. *Antonio Ruiz de Montoya y su Carta a Comental (1645)*. Buenos Aires: Theoría.
- FURLONG, Guillermo, S. J. 1965. *Juan de Escandón S. J. y su Carta a Burriel (1760)*. Buenos Aires: Theoría.
- FURLONG, Guillermo, S. J. 1966. *Ladislao Orosz y su "Nicolás del Techo" (1759)*. Buenos Aires: Theoría.
- FURLONG, Guillermo, S. J. 1967. *Manuel Querini y sus "Informes al Rey" (1747-1750)*. Buenos Aires: Theoría.
- FURLONG, Guillermo, S. J. 1968. *Naturalistas argentinos durante la dominación hispánica*. Buenos Aires: Huarpes.
- FURLONG, Guillermo, S. J. 1969. *Historia Social y Cultural del Río de la Plata. 1536-1810. 3 Tomos: El Trasplante Social, El Trasplante Cultural: Arte y El Trasplante Cultural: Ciencia*. Buenos Aires: Tipográfica Editora Argentina.
- FURLONG, Guillermo, S. J. 1971. *Bernardo de Nudorffer y su "Novena Parte" (1760)*. Buenos Aires: Theoría.
- GARAVAGLIA, Juan Carlos. 1986. "Soldados y campesinos: Dos siglos en la historia rural del Paraguay", en: *Suplemento Antropológico XXI*, pp. 7-71.
- GARAVAGLIA, Juan Carlos. 1987. *Economía, sociedad y regiones*. Buenos Aires: de la flor.
- GARAY, Blas. 1984. *Paraguay 1899*. Asunción: Araverá.
- GARCÍA, Silvia. 1984. "Algunos aspectos de la religión popular correntina", en AA.VV., *Cultura tradicional del área del Paraná Medio*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Antropología, Secretaría de Cultura, Ministerio de Educación y Justicia, pp. 273-274.
- GAVAZZA, Ezia; LAMERA, Federica (Curadoras). 1990. *Chiesa del Gesù de Genova*. Genova: Sagep Editrice.
- GEERTZ, Clifford. 1973. *La interpretación de las culturas*. 1ª ed., Nueva York: Gedisa. 8ª ed. 1997. Barcelona.
- GINZBURG, Carlo. 1984. *Pesquisa sobre Piero*. Barcelona: Muchnik.
- GOMBRICH, E. H. 1981. *Ideales e ídolos. Ensayos sobre los valores en la historia y el arte*. Barcelona: Gustavo Gili.
- GONZAGA JAEGER, Luis, S. J. 1951. *Os três mártires rio-grandenses*. Porto Alegre: Livraria Selbach.
- GONZÁLEZ, Ricardo; SÁNCHEZ, Daniel; FÜKELMAN, Cristina. 1998. *Arte, Culto e ideas. Buenos Aires, Siglo XVIII*. La Plata: Fundación para la Investigación del Arte Argentino.
- GRANADA, Daniel. 1947. *Reseña histórico-descriptiva de antiguas y modernas supersticiones del Río de la Plata*. Buenos Aires: Editorial Guillermo Kraft.
- GRUZINSKI, Serge. 1995. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- GUASCH, Antonio, S. J. 1998. ORTIZ, Diego S. J.: *Diccionario Castellano-Guaraní y Guaraní Castellano*. 13ª ed., Asunción: CEPAG.
- GUTIÉRREZ, Ramón.; PAGE, Carlos A. 1999. *La Catedral de Córdoba*. Córdoba: Centro.
- HANISCH, Walter, S. J. 1972. *Itinerario y pensamiento de los jesuitas expulsos de Chile (1767-1815)*. Santiago de Chile: Andrés Bello.
- HAUSER, Arnold. 1981. *Teorías del Arte. Tendencias y métodos de la crítica moderna*. Barcelona: Guadarrama, Punto Omega, Labor.
- HENIS, Tadéo [1754]. 1770. "Efemérides de la Guerra de los Guaraníes desde el año de 1754, ó Diario de la Guerra del Paraguay. Escrito por el Padre Tadéo Henis, Regular de la Compañía, y Cura del Pueblo de San Estanislao. Colección general de documentos, tocantes á la tercera época de las conmociones de los Regulares de la Compañía en el Paraguay", en: *Colección general de documentos tocantes a la persecución, que los regulares de la Compañía suscitaron y siguieron tenazmente por medio de sus jueces conservadores, y ganando algunos ministros seculares desde 1644 hasta 1660 contra el ilmo. y rmo. Sr. Fr. D. Bernardino de Cadenas*. 1770, tomo IV. Madrid: Imprenta real de la gaceta.
- HERNÁNDEZ, Pablo, S. J. 1908. *El extrañamiento de los jesuitas del Río de la Plata y de las misiones del Paraguay por decreto de Carlos III*. Colección de libros y documentos referentes a la historia de América. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, t. VII.

- HERNÁNDEZ, Pablo, S. J. 1913. *Organización social de las doctrinas guaraníes de la Compañía de Jesús*. Barcelona: Gustavo Gili, t. II.
- HRIBAR, Viljem Marjan. 2003. *Mandarin: Hallerstein, Kranjec na kitajskem dvoru*. Ljubljana: Didakta.
- ISABELLE, Arsenio. 1934. *Viaje a Argentina, Uruguay y Brasil*. Buenos Aires.
- IMBELLONI, José. 1979. *Religiosidad indígena americana*. Buenos Aires: Ediciones Castañeda.
- KIERKEGAARD, Sören Aabye. 1980. *Mi punto de vista*. Buenos Aires: Aguilar.
- KUBLER, George. 1999. *Arte y Arquitectura en la América Precolonial*. Madrid: Cátedra.
- KOSTIANOVSKI, Olinda M. de. 1979. "La evangelización en la época de Carlos Antonio López", en: *La evangelización en el Paraguay. Cuatro siglos de historia*. Asunción: Loyola, pp. 151-173.
- LARGUÍA, Alejandro. 2000. *Misiones orientales. La provincia perdida*. Buenos Aires: Corregidor.
- LEONHARDT, Carlos, S. J. 1924. "La Música y el Teatro en el tiempo de los antiguos Jesuitas del Paraguay", en: "*Estudios*". Buenos Aires.
- LEONHARDT, Carlos, S. J. 1927. *Cartas Anuas de la Provincia del Paraguay, Chile y Tucumán de la Compañía de Jesús (1609-1614). Documentos para la Historia Argentina. Iglesia*. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Históricas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, t. XIX.
- LEONHARDT, Carlos, S. J. 1929. *Cartas Anuas de la Provincia del Paraguay, Chile y Tucumán de la Compañía de Jesús (1615-1637). Documentos para la Historia Argentina. Iglesia*. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Históricas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, t. XX.
- LÉRY, Jean de. 1961. *Viagem à Terra do Brasil*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército-Editóra.
- LEVI-STRAUSS, Claude. 1964. *El pensamiento salvaje*. México-Buenos Aires: Breviarios del Fondo de Cultura Económica.
- LOYOLA, San Ignacio de. 1982. *Obras Completas*. Transcripción, introducciones y notas de Ignacio Iparraguirre, S. I. y Cándido de Dalmases, S. I., del Instituto Histórico de la Compañía de Jesús (Roma). Edición manual. Cuarta Edición Revisada. Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid: La Editorial Católica.
- MACHÓN, Jorge Francisco. 1998. *José Artigas. Gobernador de Misiones*. Misiones.
- MACHÓN, Jorge Francisco; CANTERO, Oscar Daniel. 2006. *Andrés Guacurarí y Artigas*. Posadas: Talleres Creativa.
- MAEDER, Ernesto J. A. 1979. "La evangelización entre los guaraníes según el testimonio de los misioneros cronistas de la Compañía de Jesús", en: *La evangelización en el Paraguay. Cuatro siglos de historia*. Asunción: Loyola, pp. 35-48.
- MAEDER, Ernesto J. A. 1981. *Historia económica de Corrientes en el período virreinal (1770-1810)*. Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia.
- MAEDER, Ernesto J. A. 1983. "Los últimos pueblos de indios guaraníes Loreto y San Miguel (1822-1854)", en: *IV Encuentro de Geohistoria Regional*. Resistencia: Instituto de Investigaciones Geohistóricas.
- MAEDER, Ernesto J. A. 1984. *Cartas Anuas de la Provincia del Paraguay 1637-1639*. Buenos Aires: FECIC.
- MAEDER, Ernesto J. A. 1986. "El modelo portugués y las instrucciones de Burarelli para las Misiones guaraníes", en: *Revista de Historia del Derecho* 14, pp. 309-325.
- MAEDER, Ernesto J. A. 1988. "Corrientes y los Pueblos guaraníes (1641-1682). Reubicación de los pueblos y consecuencias demográficas", en: *Estudios Iberoamericanos* 15, pp. 49-68.
- MAEDER, Ernesto J. A. 1992. *Misiones del Paraguay. Conflicto y disolución de la sociedad guaraní (1768-1850)*. Madrid: Mapfre.
- MAEDER, Ernesto J. A. 1995. "Historiografía sobre las misiones jesuíticas de guaraníes. Evaluación del último quinquenio. Páginas sobre Hispanoamérica colonial", en: *Sociedad y Cultura*. Nº 2, pp. 99-112.
- MAEDER, Ernesto J. A. 1996. *Aproximación a las Misiones Guaraníticas*. Buenos Aires: Ediciones de la UCA.
- MAEDER, Ernesto J. A. 1996. *Historia del Chaco*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- MAEDER, Ernesto J. A. 1996. *Cartas Anuas de la Provincia Jesuítica del Paraguay 1641 a 1643*. Resistencia: Instituto de Investigaciones Geohistóricas, CONICET, FUNDANORD.
- MAEDER, Ernesto J. A. 1998. "El poema *O Uruguay* (1769) de José Basílca da Gama y la propaganda

antijesuítica en el Río de la Plata”, en: *Separata del Boletín de la Academia Nacional de la Historia*. Buenos Aires, vols. 68-69 (1995-1996), pp. 95-105.

MAEDER, Ernesto J. A. 1999. “De las misiones del Paraguay a los Estados nacionales. Configuración y disolución de una región histórica: 1610-1810”, en: Regina Gadelha (ed.). *Missões Guarani. Impacto na sociedade contemporânea*. São Paulo: Educ-Editora da PUC-SP.

MAEDER, Ernesto J. A. 2000. *Cartas Anuas de la Provincia Jesuítica del Paraguay 1644*. Resistencia: Instituto de Investigaciones Geohistóricas, CONICET.

MAEDER, Ernesto J. A. 2001. *Los bienes de los jesuitas. Destino y administración de sus temporalidades en el Río de la Plata. 1767-1813*. Resistencia: Instituto de Investigaciones Geohistóricas, CONICET.

MAEDER, Ernesto J. A. 2002. “Del esplendor a la crisis. Las misiones de guaraníes entre 1734 y 1744”. IX Jornadas Internacionales sobre las Misiones Jesuíticas. San Pablo: En CD.

MAEDER, Ernesto J. A.; BOLSI, Alfredo S. C. 1974. “La población de las misiones guaraníes entre 1702 y 1767”, en: *Estudios Paraguayos II*, pp. 111-137.

MAEDER, Ernesto J. A.; BOLSI, Alfredo S. C. 1976. “Evolución y características de la población guaraní de las misiones jesuíticas. 1671-1767. *Historiografía*. Revista del Instituto de Estudios historiográficos. N° 2, pp. 113-150.

MAEDER, Ernesto J. A.; BOLSI, Alfredo S. C. 1980. *La Población Guaraní de las Misiones Jesuíticas. Evolución y características (1671-1767)*. Cuadernos de Geohistoria Regional, N° 4. Corrientes: Instituto de Investigaciones Geohistóricas, CONICET, FUNDANORD. 2ª ed., 1983.

MAEDER, Ernesto J. A.; GUTIÉRREZ, Ramón. 1970. *La imaginaria jesuítica en las misiones del Paraguay*. Buenos Aires: Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazso”, N° 23, pp. 90-114.

MAEDER, Ernesto J. A.; GUTIÉRREZ, Ramón. 1994. *Atlas histórico y urbano del Nordeste Argentino*. Resistencia: Instituto de Investigaciones Geohistóricas, CONICET, FUNDANORD, Universidad Nacional del Nordeste.

MAEDER, Ernesto J. A.; GUTIÉRREZ, Ramón. 1995. *Atlas histórico del Nordeste Argentino*. Resistencia: Instituto de Investigaciones Geohistóricas, CONICET, FUNDANOR, Universidad Nacional del Nordeste.

MAEDER, Ernesto J. A.; GUTIÉRREZ, Ramón. 2003. *Atlas del desarrollo urbano del nordeste argentino*. Resistencia: Instituto de Investigaciones Geohistóricas, CONICET, Universidad Nacional del Nordeste.

MAEDER, Ernesto J. A.; POENITZ, Alfredo J. E. 2006. *Corrientes Jesuítica*. La Plata: Al Margen.

MALDONADO, Eduardo J. 1920. *La cuna del héroe. La casa natal del Libertador Don José de San Martín en Yapeyú*. 2ª ed. Buenos Aires: Peuser.

MEISS, Millard. 1988. *Pintura en Florencia y Siena después de la peste negra: arte, religión y sociedad a mediados del siglo XIV*. Madrid: Alianza Forma.

MELIÀ, Bartomeu. 1969. *Textos sociales de la primitiva iglesia paraguaya*. Acción n° 3, agosto, Asunción: Citado en *Camino al chamané*.

MELIÀ, Bartomeu. 1988. *El Guaraní conquistado y reducido*. Asunción: CEADUC.

MELIÀ, Bartomeu. 1989. “La Tierra-sin-Mal de los Guaraní. Economía y Profecía”, en: *América Indígena*, vol. XLIX, núm. 3, julio-septiembre.

MELIÀ, Bartomeu. 1991. *El Guaraní: experiencia religiosa*. Asunción: CEADUC, CEPAG.

MELIÀ, Bartomeu. 1992. *La lengua guaraní del Paraguay. Historia, sociedad y literatura*. Madrid: Mapfre.

MELIÀ, Bartomeu. 1993. *Una Nación, dos culturas*. Asunción: RP ediciones-CEPAG.

MELIÀ, Bartomeu. 1995. *Elogio de la lengua guaraní*. Asunción: CEPAG.

MELIÀ, Bartomeu. 2000. “Un guaraní reportero de guerra”, en: *Historia inacabada, futuro incierto*. VIII Jornadas Misiones Jesuíticas. Universidad Católica de Encarnación, sede Itapúa, pp. 217-222.

MELIÀ, Bartomeu. 2002. *Historia inacabada, futuro incierto*. VIII Jornadas Internacionales sobre las Misiones Jesuíticas. Asunción: CEPAG.

MELIÀ, Bartomeu. 2003. *La lengua guaraní del Paraguay colonial*. Asunción: CEPAG.

- MELIÀ, Bartomeu. 2004. "Escritos guaraníes como fuentes documentales de la historia paraguaya", discurso de incorporación a la Academia Paraguaya de la historia como Miembro de Número, pronunciado en junta pública y solemne el 15 de abril de 2004, en: *Historia Paraguaya*. Anuario de la Academia Paraguaya de la Historia. Asunción, vol. XLIV, pp. 249-284.
- MELIÀ, Bartomeu. 2006. *Mundo Guaraní*. Asunción: MRE. BID.
- MELIÀ, Bartomeu. 2008. *Educación indígena y alfabetización*. Asunción: CEPAG..
- MELIÀ, Bartomeu; NAGEL, Liane Maria. 1995. *Guaraníes y jesuitas en tiempo de las Misiones: una bibliografía didáctica*. Asunción: URI, Centro de Cultura Missioneira, CEPAG.
- MELIÀ, Bartomeu; TEMPLE, Dominique. 2004. *El don, la venganza y otras formas de economía guaraní*. Asunción: CEPAG.
- MELIÀ, Bartomeu; VINICIOS DE ALEIDA SAUL, Marcos; MURAZO, Valmir Francisco. 1987. *O Guaraní. Uma bibliografia etnológica*. Santo Angelo: Fundação Missioneira de Ensino Superior.
- Monita secreta. *El apostolado de la Verdad. Instrucciones reservadas de los jesuitas*. Traducción del latín. Madrid: Imprenta Plaza del dos de Mayo.
- MONZÓN, Antonio. 1947. "Un profesor indígena de música en el Buenos Aires del siglo XVIII", en: *Estudios* 80, pp. 349-359.
- MOUSSY, Martin de. 1860-1864. *Description géographique et statistique de la Confédération Argentine*. Paris, 3 v.
- MOUSSY, Martin de. 1864. *Mémoire historique sur la décadence et la ruine des missions des jésuites dans le bassin de la Plata. Leur état actuel*. Paris: Librairie de Carles Douniol.
- MÖRNER, Magnus. 1968. *Actividades políticas y económicas de los jesuitas en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Paidós.
- MÖRNER, Magnus. 1992. "La expulsión de la Compañía de Jesús", en: P. Borges (dir.). *Historia de la Iglesia en Hispanoamérica y Filipinas (siglos XV-XIX)*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos.
- MÜLLER, Franz, svd. 1989. *Etnografía de los Guaraní del Alto Paraná*. Rosario: Societatis Verbi Divini.
- NAVARRETE PRIETO, Benito. 1998. *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid.
- NEMER, José Alberto. 2008. *A mão devota. Santeiros populares das Minas Gerais nos séculos 18 e 19*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi.
- NEUMANN, Eduardo. 2004. "'Mientras volaban correos por los pueblos': autogobierno e prácticas letradas nas missões guaranis – século XVIII", en: *Horizontes antropológicos* 22, pp. 67-92.
- NEUMANN, Eduardo. 2005. *Prácticas letradas guarani: produção e usos da escrita indígena (séculos XVII e XVIII)*. Tesis de Doctorado. Programa de Pós-Graduação em História Social, Universal Federal do Rio de Janeiro.
- NIMUENDAJÚ, Curt. 1978. *Los mitos de creación y de destrucción del mundo como fundamentos de la religión de los apapokuva-guaraní*. Lima: Centro Amazónico de Antropología y aplicación práctica.
- NUSDORFFER, Bernardo [1736] Población nueva de los fugitivos en el Iberá en 1736. Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro. Colección De Angelis.
- NUSDORFFER, Bernardo. [c. 1755]. "Relacion de todo lo sucedido em estas Doctrinas en orden a las mudanzas de los 7 Pueblos del Uruguay desde S. Borja hasta S. Miguel inclusive, que por el tratado Real, y linea divisoria de los limites entre las dos Coronas, o se avian de entregar a los Portugueses, o se avian de mudar a otros parajes. Setembro de 1750 a fins de 1755", en: Jaime Cortesão y Hélio Vianna (orgs.). 1969. *Manuscritos de la Coleção De Angelis*. Rio de Janeiro. Biblioteca Nacional.
- OLIVEIRA DE OLIVEIRA, Marilda. 2004. *Identidade e Interculturalidade História e Arte Guaraní*. Santa María: Editora UFSM.
- OLIVER, Jaime: *Breve noticia de la numerosa y florida cristiandad guaraní*. ARSI, Paraq., folio 7 v.
- PAGANO, José León. 1937-1940. *El arte de los argentinos*. Buenos Aires: Edición del Autor, 3 t.
- PAGANO, José León. 1944. *Historia del Arte Argentino*. Buenos Aires: L'amateur.
- PAGE, Carlos A. 1999. *La manzana jesuítica de la ciudad de Córdoba*. Córdoba: Municipalidad de Córdoba. Universidad Nacional de Córdoba.

- PAGE, Carlos A. 2000. *La estancia jesuítica de Alta Gracia*. Córdoba: Universidad Católica de Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, Ediciones Eudecor.
- PAGE, Carlos A. (coord. y ed.). 2005. *Educación y Evangelización. La Experiencia de un Mundo Mejor*. Córdoba: Carlos A. Page.
- PAGE, Carlos A. 2007. *Los viajes de Europa a Buenos Aires según las crónicas de los jesuitas de los siglos XVII y XVIII*. Córdoba: Baez Ediciones.
- PAGE, Carlos A. 2008. "Las pinturas de la cubierta de la iglesia de la Compañía de Jesús de la ciudad de Córdoba (Argentina)". XII Jornadas sobre misiones jesuíticas. Simposio 4: Sonido, Imagen, Ritual y Escritura. Buenos Aires. En CD.
- PANOFKY, Erwin. 1957. *Gothic Architecture and Scholasticism*. Cleveland, New York: Meridian Books.
- PASTELLS, Pablo y Francisco Mateos. 1912-1949. *Historia de la Compañía de Jesús en la Provincia del Paraguay (Argentina, Paraguay, Perú, Bolivia y Brasil), según los documentos originales del Archivo General de Indias*. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez.
- PERAMÁS, José Manuel. [1768]. 2004. *Diario del destierro*. Córdoba: Editorial de la Universidad Católica de Córdoba.
- PERAMÁS, José Manuel. 1946. *La República de Platón y los Guaraníes*. Buenos Aires: Emecé.
- PERAMÁS, José Manuel s/a Ayvukue Rape (*El camino de las almas*). *Etnografía ava-kuechiripa y Tymakachiriguano*. Asunción: Museo "Guido Boggiani".
- PIRRI, Pietro S. I. 1952. "Intagliatori Gesuiti Italiani del Secoli XVI e XVII", en: *Periodicum Semestre*. Roma: Archivum Historicum Societatis Iesu, vol. XXI.
- POLGÁR, László, S. J.; BASILOTTA, Nicoletta. 1997. *Bibliographie sur l'histoire de la Compagnie de Jésus*. Roma: Archivum Historicum Societatis Iesu, extractum e vol. LXVI.
- POPESCU, Oreste. 1952. *El sistema económico en las Misiones Jesuíticas*. Bahía Blanca: Pampa Mar.
- PORTO, Aurelio. 1954. *História das Missões Orientais do Uruguai*. Porto Alegre: Livraria Selbach.
- POSTLETHWAITE, Jane y Anne. 1943. "La invasión de Andresito Artigas a Corrientes en 1818", en: Juan y Guillermo Robertson: *Letters on South America; comprising travels on the banks of the Paraná and río de la Plata*. London, vol. III, p. 150, en: *Boletín de la comisión Nacional de Museos y Monumentos Históricos*. 1948. Traducción de José Busaniche. Buenos Aires, Año IX, N° 9, pp. 91-102.
- PRADÈRE, Juan A. (prólogo y edición). 1911. *Pronunciamento de la Compañía de Jesús contra el Rey de España en las Misiones*. Buenos Aires: Talleres Casa Jacobo Peuser.
- PUEYRREDÓN, Manuel. 1865. "La Campaña de Misiones", en: *La revista de Buenos Aires*. Buenos Aires, t. VI.
- PUSSINERI SCALA, Carlos A. 1980. *Museos y colecciones del Paraguay*. Asunción: Universo.
- QUARLERI, Lía. 2005. "La rebelión anunciada de las misiones jesuíticas del Uruguay (1752-1756)", en: *Suplemento Antropológico XL*, pp. 41-73
- QUARLERI, Lía. 2008. "Gobierno y Liderazgo jesuítico-guaraní en tiempos de guerra (1752-1756)", en: *Revista de Indias LXVIII*, pp. 89-114.
- QUARLERI, Lía. 2009. *Rebelión y Guerra en las fronteras del Plata. Guaraníes, Jesuitas e Imperios coloniales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- READ, Herbert. 1957. *Imagen e Idea. La función del arte en el desarrollo de la Conciencia humana*. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- RENÉ-MORENO, Gabriel. 1973. *Catálogo del Archivo de Mojos y Chiquitos*. La Paz: Juventud.
- RIBEIRO, Darcy. 1986. "Arte India", en: *Suma etnológica Brasileira*. Editor: Darcy Ribeiro, Coordinador: Berta G. Ribeiro. Brasil: Petropolis.
- RIBERA, Adolfo Luis; SCHENONE, Héctor H. 1948. *El arte de la imaginería en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Universidad de Buenos Aires.
- RÍPODAS ARDANAZ, Daisy. 1984. "Pervivencia de hechiceros en las misiones guaraníes", en: *Folia Histórica del Nordeste* 6, pp. 199-217.

- RÍPODAS ARDANAZ, Daisy. 1987. "Movimientos shamánicos de liberación entre los guaraníes (1545-1660)", en: *Apartado de Teología XXIV*, pp. 245-275.
- RIVERO, Tahía (cur.). 2004. *Una Inmaculada criolla. Estudio analítico de una talla de madera policromada del siglo XVIII con miras a su preservación*. Caracas: Fundación Mercantil.
- ROA BASTOS, Augusto (comp.). 1978. *Las Culturas Condenadas*. Compilación de trabajos de: Cadogan, Balaieff, Susnik, Melià, Münzel, Chase-Sardi, P. Clastres, H. Clastres, Grünberg. México: Siglo Veintiuno.
- ROBERTSON, John Parish y William Parish Robertson. [1843]. 2000. *Cartas de Sudamérica*. Buenos Aires: Emecé.
- ROUILLON ARRÓSPIDE, José Luis. 1997. *Antonio Ruiz de Montoya y las reducciones del Paraguay*. Asunción: CEPAG.
- RUIZ DE MONTOYA, Antonio. 1639. *Tesoro de la lengua Guaraní*. Madrid.
- RUIZ DE MONTOYA, Antonio [1639]. 1989. *La conquista espiritual hecha por los religiosos de la Compañía de Jesús en las provincias del Paraguay, Paraná, Uruguay y Tapé*. Estudio preliminar y notas de Ernesto J. A. Maeder. Rosario: Equipo Difusor de Estudios de Historia Iberoamericana.
- RUIZ DE MONTOYA, Antonio [1639-40]. 1876. *Arte, Vocabulario, Tesoro y Catecismo de la Lengua Guaraní*. Leipzig: Julio Platzmann.
- RUIZ DE MONTOYA, Antonio [1722] Vocabulario de la Lengua Guaraní compuesto por el Padre Antonio Ruiz de la compañía de Jesús. Revisto y Argumentado por otro religioso de la misma Compañía. En el pueblo de Santa María la Mayor. El año de MDCCXXII.
- RUIZ DE MONTOYA, Antonio [1658]. 1991. *Sílex del Divino Amor*. Introducción, transcripción y notas de José Luis Rouillon Arróspide. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo editorial.
- RUIZ DE MONTOYA, Antonio. 1993. *Arte de la lengua guaraní (1640)*. Asunción: CEPAG.
- RUIZ DE MONTOYA, Antonio [1651]. 1996. *Apología en defensa de la doctrina cristiana escrita en lengua guaraní*. Introducción y notas de Bartomeu Melià, S. J. Lima: CAAP, CEPAG, ESPFL "Antonio Ruiz de Montoya".
- RUYER, Claudio, S. I. [1627]. 1869. "Carta annua de la Reducción de Santa Maria la del Iguazú, para el P. Nicolás Duran provincial del Paraguay de la Compañía de Jesús, Santa María del Iguazú, 9 de noviembre de 1627", en: *Revista del Archivo General de Buenos Aires*, Tomo 1. Buenos Aires: Imprenta del Estado.
- RUYER, Claudio, S. I. 1906. *Relación de la guerra y victoria alcanzada contra los portugueses del Brasil año 1641 en 6 de Abril*. São Paulo: Revista do instituto histórico e geographico de São Paulo, vol. 10 (1905).
- SAINT HILAIRE, Auguste [1820-1821]. 1939. *Viaje ao Rio Grande do Sul (1820-1821)*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- SAN CRISTÓBAL, Sebastián Antonio. 1997. *Arquitectura planiforme y textilografía virreinal de Arequipa*. Arequipa: Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa.
- SANCHEZ LABRADOR, José [1767]. 1968. *Peces y aves del Paraguay natural. Ilustrado 1767*. Buenos Aires: Compañía General Favril Editora.
- SCHENONE, Héctor H. 1982. "Imaginería", en: *Historia General del Arte en la Argentina*. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, t. I, pp. 279-346.
- SCHENONE, Héctor H. 1983. "Pintura", en: *Historia General del Arte en la Argentina*. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, t. II, pp. 13-92.
- SCHENONE, Héctor H. 1992. *Iconografía del Arte Colonial. Los Santos*. Buenos Aires: Fundación Tarea, vol. I y II.
- SCHENONE, Héctor H. 1998. *Iconografía del Arte Colonial. Jesucristo*. Buenos Aires: Fundación Tarea.
- SCHENONE, Héctor H. 2008. *Iconografía del Arte Colonial. Santa María*. Buenos Aires: EDUCA.
- SEDLMAYR, Hans. 1963. *Épocas y obras artísticas*. Madrid: Ediciones Rialp, t. I.
- SCHADEN, Egon. 1954. *Aspectos fundamentais da cultura guaraní*. Sao Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciencias y Letras da Universidade da Sao Paulo, EPU/EDUSP. 3ª ed. 1974.
- SCHALLENBERGER, Ernelo. 2006. *O Guairá e o Espaço missioneiro. Índios e Jesuitas no tempo das missões rio-platenses*. Cascavel (Brasil): Coluna do Saber.

- SNIHUR, Esteban Ángel. 2007. *El universo misionero guaraní: un territorio y un patrimonio*. Buenos Aires: Golden Company.
- SOBRÓN, Dalmacio H. 1997. *Giovanni Andrea Bianchi, un arquitecto italiano en los albores de la arquitectura colonial argentina*. Buenos Aires: Corregidor.
- SUSTERSIC, Bozidar Darko. 1995. "La escultura en el Río de la Plata durante el período colonial", en: Ramón Gutiérrez (coord.): *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid: Cátedra, pp. 271 y 272.
- SZABÓ, Ladislao. 1984. *El húngaro Ladislao Orosz en tierras argentinas. 1729-1767*. Buenos Aires: FECIC.
- ŠMITEK, Zmago. 1995. "Miti ni pejsaži Amerike. Ignac Cirheimb", en: *Srečevanja z drugačnostjo. Slovenska izkustva eksotike*. Ljubljana: Didakta, pp. 143 a 157.
- TODOROV, Tzvetan. 1992. *La conquista de América. El problema del Otro*. México: Siglo XXI.
- TOMICHA CHARUPÁ, Roberto. 2002. *La primera evangelización en las reducciones de Chiquitos, Bolivia (1691-1767)*. Cochabamba: Verbo Divino.
- TORRE REVELLO, José. 1944. *Músicos Coloniales*, en: *Estudios*. Buenos Aires, pp. 392-414.
- TRENS, Manuel María. 1947. *Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid: Plus Ultra.
- VARGAS UGARTE, Rubén S. J. 1947. *Historia del culto a María en Iberoamérica y de sus imágenes y santuarios más celebrados*. Buenos Aires: Huarpes.
- VELLOSO DA SILVEIRA, Hemeterio José. 1909. *As Missões Orientais e seus antigos domínios*. Porto Alegre: Companhia Uniao de Seguros Gerais. 2ª ed., 1979.
- VIANNA, Helio. 1970. *Jesuítas e bandeirantes no Uruguay (1611-1758)*. Manuscritos da Coleção de Angelis. Río de Janeiro: Biblioteca Nacional, t. IV.
- WHITE, Ernest William, F. Z. S. 1882. *Cameos from the Silver-land; or the Experiences of a Young Naturalist in the Argentine Republic*. Londres, vol. II.
- ZUBERBÜHLER, Carlos E. 1915. *Las ruinas de Yapeyú. Proyecto inadecuado. Comprobaciones históricas. Documentación gráfica. El homenaje supremo*. Buenos Aires: Coni Hermanos.

Bibliografía especializada

- ALEXANDER, Ricardo Jesse. 1994. "El Barroco Guaraní. La estructuración del espacio arquitectónico". Symposium Internazionale Sul Barocco Latino Americano. Instituto Italo-Latino Americano. Roma, 21/24 abril, 1980, en: Ramón Gutiérrez (dir.): *DANA. Documentos de Arquitectura Nacional y Americana*. Resistencia: Instituto Argentino de Investigaciones de Historia de la Arquitectura y del Urbanismo. N° 35/36, pp. 91-95.
- ALTERACH, Miguel Ángel. 2000. *La expulsión de los Jesuitas: Misión Bucarelli y Ursúa y "Memoria histórica..." de Doblas para Félix de Azara*. Buenos Aires.
- ALVAREZ KERN, Arno. 1982. *Missões: uma utopia política*. Porto Alegre: Mercado Abierto.
- ALVAREZ KERN, Arno (org.). 1998. *Arqueología Histórica Missioneira*. Porto Alegre: EDIPUCRS.
- ALVEAR, Diego de. 1970. *Relación geográfica e histórica del territorio de las Misiones*. Colección Pedro de Angelis [1836]. Buenos Aires: Plus Ultra, t. V.
- ASPELL, Marcela; PAGE, Carlos A. 2000. *La Biblioteca Jesuítica de la Universidad Nacional de Córdoba*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- ASSUNÇÃO, Fernando O. 1972. *Presencia de las misiones jesuíticas en territorio uruguayo: su importancia histórica y socio-económica en la formación rural del país*. Asunción: UNESCO.
- ASTRAIN, Antonio, S. J. 1995. *Jesuitas, Guaraníes y Encomenderos*. Asunción: CEPAG.
- AVELLANEDA, Mercedes. 1999. "Origen de la alianza jesuita guaraní y su resignificación en el siglo XVII", en: *Memoria Americana*. Cuadernos de Etnohistoria 8, pp. 173-202.
- AVELLANEDA, Mercedes. 2003. "El Arcángel San Miguel y sus representaciones en las Reducciones Jesuíticas del Paraguay", en: *Suplemento Antropológico*. XXXVIII, pp. 131-175.
- BAILEY, Gauvin Alexander. 1999. *Art on the Jesuits Missions in Asia and Latin America, 1542-1773*. Toronto: University of Toronto Press.
- BALDOTTO, Gianni. 2006. *Angeli perduti nell'Arcadia Guarani*. Treviso: Edizioni Tintoretto.
- BALDOTTO, Gianni; PAOLILLO, Antonio. 2004. *El Barroco en las Reducciones de Guaraníes. Provincia del Paraguay 1609-1768*. Treviso: Gianni Baldotto.
- BARBIERI, Iris; BARBIERI, Sergio. 1993. *Imaginería argentina de los siglos XVII a XX*. Bilingüe Español-Alemán. Alemania: Wernerschen Verlagsgesellschaft mbH.
- BARRA, Claudia; BARRA, Rubén; CURBELO, Carmen; BRACCO, Roberto; FERRARI, Alejandro. 2007. *Maderas que hablan guaraní. Presencia misionera en Uruguay*. Montevideo: Fundación MAPI.
- BARTOLOMÉ, Miguel Alberto. 1991. *Chamanismo y religión entre los Ava-Katu-Ete*. Asunción: CEADUC.
- BOFF, Claudette. 2005. *A Imaginaria Guarani: o acervo do Museu das Missoes*. Santo Angelo, Brasil.
- BOLLINI, Horacio Marcos. 2006. *Imágenes y símbolos del mundo Jesuítico-Guaraní*. Corrientes: Fundación Tierra Sin Mal, Moglia.
- BOURGOING, Adolfo de. 1894. *Viajes en el Paraguay y Misiones*. Paraná.
- BRABO, Francisco Javier. 1872. *Inventarios de los bienes hallados a la expulsión de los jesuitas y ocupación de sus temporalidades por decreto de Carlos III, en los pueblos de Misiones, fundados en las márgenes del Uruguay y Paraná, en el Gran Chaco, en el país de Chiquitos y en el Mojo, cuyos territorios pertenecieron luego al Virreinato de Buenos Aires*. Madrid: M. Rivadeneyra.
- BRUXEL, Arnaldo. 1978. *Os trinta Povos Guaranís*.
- BUSANICHE, Hernán. 1941. *Arquitectura de la Colonia en el Litoral*. Santa Fe: Castellvi.
- BUSANICHE, Hernán. 1955. *La Arquitectura en las Misiones Jesuíticas Guaraníes*. Santa Fe: Castellvi.
- BUSCHIAZZO, Mario. 1946. "Las Misiones Guaraníes", en: *Documentos de Arte Argentino*. N° XX. *Escultura, Pintura, Grabados y Artes menores*. Buenos Aires: Publicaciones de la Academia Nacional de Bellas Artes.
- CADOGAN, León. 1992. *Ayvu Rapita. Textos míticos de los Mbyá-Guaraní del Guayrá*. Asunción: Edición y Presentación de Bartomeu Melià.
- CADOGAN, León. 1992. *Diccionario Mbya-Guaraní - Castellano*. Asunción: Fundación "León Cado-gan", CEADUC, CEPAG.

- CAMBAS, Graciela; MACHÓN, Jorge Francisco. 1998. *La música misionera de la colonia a la revolución (1768-1830)*. Posadas: Contemporánea.
- CARBONELL DE MASY, Rafael. 1992. *Estrategias de desarrollo rural en los pueblos guaraníes (1609-1767)*. Barcelona.
- CARBONELL DE MASY, Rafael, S. J. 2005. "Un anciano cacique guaraní unido al martirio de los santos Roque González de Santa Cruz y de Alonso Rodríguez. S. J.", en: Carlos A. Page (coord. y ed.): *Educación y Evangelización. La experiencia de un mundo mejor*. X Jornadas Internacionales sobre Misiones Jesuíticas. Córdoba: Edición de Carlos A. Page.
- CARBONELL, Rafael S. J.; BLUMERS, Teresa; LEVINTON, Norberto. 2003. *La Reducción Jesuítica de Santos Cosme y Damián. Su Historia, su economía y su arquitectura (1633 - 1797)*. Asunción: Fundación Paraquaria - Missionsprokur S. J. Nürnberg.
- CARDIEL, Joseph: "Carta y Relación de las Misiones de la Provincia del Paraguay", en: Guillermo Furlong, S. J.: *José Cardiel y su Carta Relación (1747)*. Escritores Coloniales Rioplatenses. Buenos Aires, 1953. N° 2.
- CHAMORRO, Graciela. 1988. *A espiritualidade Guarani: Uma Teologia Amerindia da Palavra*. Sao Leopoldo, RS: Instituto Ecumenico de Pos-Graduação. Escola Superior de Teologia.
- CHAMORRO, Graciela. 1995. *Kurusú ñe engatú. Palabras que la historia no podía olvidar*. Asunción: Biblioteca Paraguaya de Antropología.
- CHAMORRO, Graciela. 2004. *Teología Guarani*. Quito, Ecuador: Ediciones Aby-Yala.
- CORTESÃO, Jaime. 1951. *Jesuítas e Bandeirantes no Guaíra. (1549-1640)*. Manuscritos da Coleção De Angelis. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, vol. VII.
- CUNNINGHAME, Graham. 1901. *A vanished arcadia: being the account of the jesuits in Paraguay, 1607 to 1767*. Londres. Versión en italiano: 2006. *Una Arcadia Perduta. Un racconto di Gesuiti e indios Guarani in Paraguay tra il 1607-1767*. Treviso: Edizioni Tintoretto.
- DE PAULA, Alberto. 1993. "La arquitectura de las misiones del Guayrá", en: *Las Misiones Jesuíticas del Guayrá*. Buenos Aires-Verona: Manrique Zago Ediciones, ICOMOS, UNESCO. 2ª ed. 1997.
- DOBLAS, Gonzalo de. 1970. *Memoria sobre la Provincia de Misiones de Indios Guaraníes*. Colección Pedro de Angelis. Buenos Aires: Plus Ultra.
- DURÁN ESTRAGÓ, Margarita. 1987. *Presencia franciscana en el Paraguay. (1538-1824)*. Asunción: Universidad Católica de Asunción.
- DURÁN ESTRAGÓ, Margarita. 1992. *San José de Caazapá. Un modelo de reducción franciscana*. Asunción: Editorial Don Bosco.
- DURÁN ESTRAGÓ, Margarita. 1999. "La Estancia Jesuítica de Paraguairí", en: *Patrimonio Jesuítico*. Buenos Aires: Centro Internacional para la Conservación del Patrimonio - Argentina, UNESCO.
- DURÁN ESTRAGÓ, Margarita. 1996. *La Estancia Jesuítica de Paraguairí*. Asunción: Fundación Paracuaria. Missionsprokur S. J. - Nürnberg. Biblioteca de Estudios Paraguayos. Vol. 54. Universidad Católica.
- El Arte de las Misiones Jesuíticas*. 1985. Catálogo de Exposición. Buenos Aires: Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco.
- ESCOBAR, Ticio. 1982-1984. *Una interpretación de las artes visuales en el Paraguay*. Tomos I y II. Asunción: Centro Cultural Paraguay Americano.
- ESCOBAR, Ticio. 1993. *La belleza de los otros. Arte indígena del Paraguay*. Asunción: RP Ediciones.
- ESCOBAR, Ticio. 1995. "El Barroco Misionero: Lo propio y lo ajeno", en: *Un Camino hacia la Arcadia*. Arte de las Misiones Guaraníes de Paraguay. Asunción.
- ESCOBAR, Ticio. 2008. "Santo y seña. Acerca de la imagería religiosa misionera y popular en el Paraguay", en: *Catálogo Imagería Religiosa*. Asunción: Centro de Artes Visuales/Museo del Barro.
- FABRICI, Susana. 1999. "Un original alemán para la iconografía Mariana en Hispanoamérica", en: *Jesuitas, 400 años en Córdoba*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, Universidad Católica de Córdoba, Junta Provincial de Historia de Córdoba, t. I, pp. 123-135.
- FERREIRA PÉREZ, Saturnino. 2000. *San Ignacio Guazú. Venturosa Primera Reducción Jesuítica iniciada*

por el Santo San Roque González de Santa Cruz. Asunción: Augusto Gallegos Producciones.

FRINGS, Paul; ÜBELMESSER, Josef. 1982. *Paracuaria*. Mainz: Grünewald.

GADELHA, Regina Maria A. F. 1980. *As Missões jesuíticas do Itatim: um estudo das estruturas sócio-econômicas coloniais do Paraguai, séculos XVI e XVII*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

GAONA, Isidora; SUSTERSIC, Bozidar D. 2002. *Las Cartas de los cabildos de los Siete Pueblos a Andonaguei. El caso del Cabildo de San Nicolás*. IX Jornadas Internacionales de las Misiones Jesuíticas. San Pablo. (CD).

GAONA, Isidora. 2005. "La carta guaraní del pueblo de San Nicolás (1753). Los cambios teológicos introducidos en la versión castellana", en: Carlos A. Page (coord. y ed.): *Educación y Evangelización. La Experiencia de un Mundo Mejor*. Córdoba: Carlos A. Page, p. 177-182.

GONZÁLEZ RISSOTTO, Luis Rodolfo. 1989. "La importancia de las Misiones jesuíticas en la formación de la sociedad uruguaya". En: *Estudios Iberoamericanos*. Nº 15, pp. 191-214.

GONZÁLEZ RISSOTTO, Luis Rodolfo; RODRÍGUEZ VARESE DE GONZÁLEZ, Susana. 1989. "Los últimos pueblos de guaraníes en la Banda Oriental del Uruguay entre los años de 1820 y 1862", en: *As missões jesuítico-guaranis: cultura e sociedade*. Anais do VIII Simpósio Nacional de Estudos Missionários. Santa Rosa, Rio Grande do Sul: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras Dom Bosco, pp. 203 a 235.

GONZÁLEZ RISSOTTO, Luis Rodolfo; RODRÍGUEZ VARESE DE GONZÁLEZ, Susana. 1990. *Guaraníes y Paisanos. Impacto de los indios misioneros en la formación del paisanaje*. Montevideo: Nueva Tierra.

GOROSITO KRAMER, Ana María. 2007. "Liderazgos guaraníes. Breve revisión histórica y nuevas notas sobre la cuestión", en: *Avá. Revista de antropología*. Nº 9, pp. 9-27.

GRENÓN, Pedro Juan. 1927. *Una vida de artista. H. Luis Berger (S. J.). (1588-1641)*. Relación documental. Córdoba: Biffignandi.

GUTIÉRREZ, Ramón. 1978. *Evolución urbanística y arquitectura del Paraguay. 1537-1911*. Resistencia: Departamento de Historia de la Arquitectura, Universidad Nacional del Nordeste.

GUTIÉRREZ, Ramón. 1979. "Los pueblos jesuíticos del Paraguay. Reflexiones sobre su decadencia", en: *Suplemento Antropológico*. Asunción: CEADUC, vol. XIV, 1-2.

GUTIÉRREZ, Ramón. 1982. *La misión jesuítica de San Miguel Arcángel y su templo*. Resistencia: Documentos de Arquitectura Nacional y Americana, 14.

GUTIÉRREZ, Ramón. 1995. *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid: Cátedra.

GUTIÉRREZ, Ramón. 2004. *Historiografía Iberoamericana, arte y arquitectura (XVI, XVIII). Dos lecturas*. Buenos Aires: Cedodal.

HAUBERT, Máxime. 1967. *La vida cotidiana de los Indios y Jesuitas en las Misiones del Paraguay*. Temas de Hoy. Colección Historia 11. 1ª ed., Librería Hachette. Madrid, 1991.

HUSEBY, Gerardo. 1999. "Los instrumentos musicales en los relieves de las ruinas jesuíticas de Trinidad", en: *Jornadas de Estudios e Investigaciones "Europa y Latinoamérica Artes visuales y música"*. Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró". Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. CD-Rom III.

KISLO DE KAIRIYAMA, Nina E. (Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Misiones, Argentina). 2005. "La cerámica en las Misiones Guaraní-Jesuíticas - Cerámica vidriada de Trinidad del Paraná", en: Carlos A. Page (coord. y ed.). *Educación y Evangelización. La Experiencia de un Mundo Mejor*. Córdoba: Carlos A. Page, pp. 197-202.

LANGER, Protasio P. 2005. *Os Guaraní-Misionários e o Colonialismo Luso no Brasil Meridional. Projetos Civilizatórios e Faces da Identidade Étnica (1750-1798)*. Porto Alegre: Martins Livreiro.

LOVERA AMARAL, Blanca V. y DURÁN ESTRAGÓ, Margarita. 1994. *San Cosme y San Damián. Testimonio vivo del pasado jesuítico*. Nüremberg-Asunción: Universidad Católica, Fundación Paracuaria, vol. 46.

LOZANO, Pedro. [1754]. 1872. *Historia de la Conquista del Paraguay, Tucumán y Rio de la Plata*. Buenos Aires: "Imprenta Popular".

LOZANO, Pedro. 1754-1755. *Historia de la Compañía de Jesús en la Provincia del Paraguay*. Madrid, 2 t.

LUGON, Clóvis. 1949. *La République communiste chrétienne des Guaranis, 1610-1768*. Paris: Aux Editions ouvrières. 1968. *A república "comunista" cristã dos Guaranis, 1610-1768*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

- LUGONES, Leopoldo. 1906. *El Imperio Jesuítico*. Buenos Aires. 2ª ed., 1907.
- MACHÓN, Jorge Francisco. 1993. *La federal bandera tricolor de Misiones*. Apuntes históricos. Misiones: edición del autor.
- MACHÓN, Jorge Francisco. 1994. *Misiones después de Andresito*. Apuntes históricos. Misiones.
- MACHÓN, Jorge Francisco. 1996. *La reducción de Guayanas del Alto Paraná San Francisco de Paula*. Jardín de América, Misiones: edición del autor.
- MACHÓN, Jorge Francisco. 1998. "El viaje a Misiones de Amado Bondpland en 1821", en: *Actas de las VII Jornadas Internacionales sobre las Misiones jesuíticas*. Resistencia: Instituto de Investigaciones Geohistóricas, Facultad de Humanidades/UNNE.
- MACHÓN, Jorge Francisco y Daniel CANTERO. 2008. *1815-1821. Misiones Provincia Federal*. Posadas: Editorial Universitaria de Misiones.
- MARTÍNEZ GAMBA, Carlos (comp.). 1984. *El canto resplandeciente. Ayvu Rendy Vera. Plegarias de los mbyá-guaraní de Misiones*. Buenos Aires: Del Sol.
- MATEOS, Francisco. 1949. "Carta de indios cristianos del Paraguay", en: *Missionalia Hispánica*. Madrid. Año VI, Nº 18, pp. 547-572.
- MAYERHOFER, L. 1947. *Reconstituição do povo de São Miguel das Missões*. Rio de Janeiro.
- MCNASPY, C. J., S. J.; BLANCH, José María, S. J.: *Las ciudades perdidas del Paraguay. Arte y Arquitectura de las reducciones jesuíticas 1607-1767*. Bilbao: Universidad de Deusto, Mensajero.
- MÉTRAUX, Alfred. 1928. *La civilisation matérielle des Tribus tupi-guarani*. Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner.
- MÉTRAUX, Alfred. 1967. *Religions et magies indiennes d'Amérique du Sud*. París: Editions Gallimard.
- MORALES, Martín María, S. J. 1995. *Los comienzos de las Reducciones de la Provincia del Paraguay en relación con el Derecho Indiano y el Instituto de la Compañía de Jesús. Evolución y conflictos*. Excerpta ex Dissertatione ad Doctoratum in Facultate Historiae Ecclesiasticae. Roma: Pontificiae Universitatis Gregorianae.
- MORALES, Martín María, S. J. 2005. *A mis manos han llegado. Cartas de los PP. Generales a la Antigua Provincia del Paraguay (1608-1639)*. Madrid-Roma: Universidad Pontificia Comillas. Institutum Historicum Societatis Iesu.
- MORENO, Fernando María, S. J.; CARBONELL DE MASY, Rafael, S. J.; RODRÍGUEZ MIRANDA, Tomás, S. J. 1994. "Para que los indios sea libres...". *Escritos de los mártires de las Reducciones guaraníes*. Asunción: Centro de Espiritualidad "Santos Mártires".
- MORÍAN, Jorge Claudio; MACHÓN, Jorge Francisco. 2002. "1881/2 – Un viajero inglés en la región misionera", en: *XXII Encuentro de Geohistoria Regional*. Resistencia: Instituto de Investigaciones Geohistóricas, CONICET.
- NAWROT, Piotr, svd. 2000. *Indígenas y cultura musical de las reducciones jesuíticas*. La Paz: Verbo Divino.
- NECKER, Louis. 1990. *Indios guaraníes y chamanes franciscanos. Las primeras reducciones del Paraguay (1580-1800)*. Asunción: CEADUC.
- NIEREMBERG, Ivan Eusebio. 1705. *Diferencia entre lo Temporal y Eterno. Crisol de desengaños con la memoria de la Eternidad, postrimerías humanas y principales misterios divinos*. Traducido por el P. Joseph Serrano de la Compañía de Jesús. Santa María la Mayor. Misiones. Una versión se encuentra en el Museo "Enrique Udaondo" de Luján, provincia de Buenos Aires. Otra es de la colección del Ing. Horacio Porcel, Ciudad de Buenos Aires, Argentina.
- OJEDA BOBADILLA, Miliciades Ramón. 1999. *El Paraguay Jesuítico. Nuestra Señora de Belén de los Mbayá*. Paraguay: Gráfica F.A.S.
- OTAZÚ MELGAREJO, Angélica. 2006. *Práctica y Semántica en la Evangelización de los Guaraníes del Paraguay. (S. XVI- XVIII)*. Asunción: CEPAG.
- PADRÓN FAVRE, Oscar. 1994. *Sangre indígena en el Uruguay*. Montevideo. Edición del autor.
- PADRÓN FAVRE, Oscar. 1996. *Ocaso de un pueblo indio. Historia del éxodo Guaraní-Misionero al Uruguay*. Montevideo: Fin de Siglo.

- PALACIOS, Silvio; ZOFFOLI, Ena: 1991. *Gloria y tragedia de las Misiones Guaraníes. Historia de las Reducciones Jesuíticas durante los siglos XVII y XVIII en el Río de la Plata*. Bilbao: Mensajero.
- Patrimonio Artístico Nacional. *Inventario de bienes muebles. Provincia de Corrientes*. Academia Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires, 1982.
- PERASSO, José A. 1992. *Historia y arqueología del pueblo de la Santísima Trinidad del Paraná*. Asunción: Missions Prokur S. J. Der Oberdeutschen Jesuiten Provinz Nürnberg, Instituto Paraguayo de Prehistoria, Fundación Leroi-Gourhan, Museo "Guido Boggiani".
- PLÁ, Josefina. 1975. *El barroco hispano-guaraní*. Asunción: Del Centenario.
- POENITZ, Alfredo. 1983. "La economía del Yapeyú Postjesuítico", en: *IV Encuentro de Geohistoria Regional*. Resistencia. Instituto de Investigaciones Geohistóricas. CONICET.
- POENITZ, Alfredo. 1986. "El poblamiento correntino de las antiguas comunidades jesuíticas de la Cruz y Yapeyú. Gobierno de la Provincia de Misiones", en: *II Jornadas Internacionales de las Misiones Jesuíticas*.
- POENITZ, Alfredo. 1987a. *Proceso de ocupación espacial y poblamiento al sur del río Miriñay (1769-1869)*. Cuadernos de Geohistoria Regional. Nº 18. Resistencia: Instituto de Investigaciones Geohistóricas, CONICET, FUNDANORD.
- POENITZ, Alfredo. 1987b. "San Roquito, un pueblo refugio de guaraníes dispersos (1819-1827)", en: VII Encuentro de Geohistoria Regional. Concordia.
- POENITZ, Alfredo. 1999a. "La preocupación del espacio y la formación de las nuevas fronteras en la región de las antiguas misiones de guaraníes (1801-1840)", en: *Congreso Internacional "Jesuitas, 400 años en Córdoba"*. Universidad Nacional de Córdoba, Universidad Católica de Córdoba, Junta Provincial de Historia de Córdoba. T. 2.
- POENITZ, Alfredo. 1999b. "La ocupación del espacio y la consolidación de las fronteras en la alta cuenca del Río Uruguay (1801-1840)", en: Regina Gadelha (ed.). *Missões Guarani. Impacto na sociedade contemporânea*. São Paulo: Educ-Editora da PUC-SP.
- POENITZ, Alfredo. 2005. "El destino de las imágenes religiosas en el proceso de la dispersión guaraní-misionera postjesuítica", en: Carlos Page (ed.): *Educación y Evangelización. La experiencia de un mundo mejor*. Córdoba: Universidad Católica de Córdoba, p. 269.
- POENITZ, Alfredo. 2009. *Una etnografía histórica regional. Raíces y pervivencias culturales guaraníes en los pueblos ibereños de San Miguel y Loreto, Corrientes*. Tesis doctoral. Universidad Nacional de Misiones. Posadas, 2009.
- POENITZ, Alfredo; SNIHUR, Esteban. 1999. *La Herencia Misionera. Identidad Cultural de una Región Americana*. Posadas: Diario El Territorio.
- POENITZ, Erich E. 1975. *Mandisoví-Federación. Fundación y traslados*. Victoria: "El mensajero".
- POENITZ, Erich E. 1976. "Don Juan de San Martín y el poblamiento del departamento de Monte Caseros." Corrientes.
- POENITZ, Erich E. 1977. "Acción pobladora de Yapeyú, después de la expulsión de la Compañía", en: *III Congreso de Historia Argentina y Regional*. Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia.
- POENITZ, Erich E. 1978. "El Yapeyú de los San Martín", en: *I Congreso Internacional Sanmartiniano*. Buenos Aires, pp. 153-206.
- POENITZ, Erich E. 1981. *La ruta oriental de la yerba. Navegación y comercio en el alto río Uruguay*. Separata de: Cuadernos de estudios regionales. Nº 1. Córdoba-Entre Ríos: Instituto Regional de Investigaciones Científico-Culturales.
- POENITZ, Erich E. 1982. "Poblamiento y urbanización en el área oriental del Virreinato del Plata", en: *Separata VI Congreso Internacional de Historia de América*. Buenos Aires: Academia Nacional de Historia, t. III, pp. 103-129.
- POENITZ, Erich E. 1983. *Precisiones acerca de los orígenes de las ciudades uruguayas de Salto y Paysandú*. Concordia: Instituto regional de Investigaciones científico culturales.
- POENITZ, Erich E. 1984a. "La disolución de las misiones: último capítulo", en: *Folia histórica del Nordeste*. Nº 6, pp. 157-180.

- POENITZ, Erich E. 1984b. "Causas de la decadencia de las misiones postjesuíticas. La investigación del Teniente Gobernador D. Juan Valiente (1975)", en: *Cuadernos de Estudios Regionales*. Nº 7. Concordia.
- POENITZ, Erich E. 1984c. "Belgrano, organizador mesopotámico", en: *Cuadernos de Estudios Regionales*. Nº 6. Concordia.
- POENITZ, Erich E. 1985. "Los infieles minuanes y charrúas en el territorio misionero durante la época virreinal", en: *VI Encuentro de Geohistoria Regional*. Posadas: Facultad de Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Misiones.
- POENITZ, Erich E. 1986. "Nuestra Señora de la Asunción de la Cruz. Repoblación de la reducción", en: *V Encuentro de Geohistoria Regional*.
- POENITZ, Erich E. 1991. "La última etapa de la supervivencia institucional de la provincia guaraníca de Misiones, 1819-1827", en: *IX Simposio Internacional de Estudios Misioneros*. Santa Rosa.
- POENITZ, Erich E. 1993. "Misiones y los guaraní-misioneros en Entre Ríos", en: *Boletín de la Academia Nacional de la Historia*. LXII-LXIII, pp- 455-477.
- POENITZ, Erich E. 1997. "El éxodo oriental en el noreste entrerriano. 1811-1812", en: *Historiografía rioplatense*. Nº 5, pp. 89-131.
- POENITZ, Erich E. y Alfredo POENITZ. 1993. *Misiones, Provincia Guaranítica. Defensa y disolución. [1768-1830]*. Posadas: Editorial Universitaria, Universidad Nacional de Misiones.
- RIBERA, Adolfo Luis. 1980. "La pintura en las misiones jesuíticas de guaraníes", en: *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana, "Dr. Emilio Ravignani"*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Nº 26.
- RIBERA, Adolfo Luis. 1985. "Las artes en las misiones guaranícas de la Compañía de Jesús", en: *El Arte de las Misiones Jesuíticas*. Buenos Aires: Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso. 2002. *La arquitectura de los jesuitas*. España: Edilupa Ediciones.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso. 2006. "Templos Jesuítico-Guaraníes de Bozidar Darko Sustersic". Comentario sobre el libro, en: *Archivo Español de Arte*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, AEA, LXXIX, enero-marzo, 101-106, p. 104.
- RUIZ, Irma. 1984. "La ceremonia Ñemongaraí de los Mbyá de la provincia de Misiones", en: *Temas de etnomusicología* 1, pp. 51-102.
- SEPP, Antonio, S. J. 1971. *Relación de viaje a las misiones jesuíticas*. Buenos Aires: EUDEBA.
- SEPP, Antonio, S. J. 1973. *Continuación de las labores apostólicas*. Buenos Aires: EUDEBA.
- SEPP, Antonio, S. J. 1973. *Jardín de flores paracuaro*. Buenos Aires: EUDEBA.
- STORNI, Hugo, S. I. 1980. *Catálogo de los jesuitas de la Provincia del Paraguay. (Cuenca del Plata) 1585-1768*. Roma: Institutum Historicum S. I.
- SUSNIK, Branislava. 1961. *Apuntes de etnografía paraguaya*. Asunción.
- SUSNIK, Branislava. 1965. *El Indio Colonial del Paraguay. I. El guaraní Colonial*. Asunción: Museo Etnográfico "Andrés Barbero".
- SUSNIK, Branislava. 1973. *Etnología paraguaya*. Asunción.
- SUSNIK, Branislava. 1978. *Los aborígenes del Paraguay 1, etnología del Chaco boreal y su periferia: siglos XVI-XVII*. Asunción.
- SUSNIK, Branislava. 1982. *Los aborígenes del Paraguay. IV. Cultura material*. Asunción: Museo Etnográfico "Andrés Barbero".
- SUSNIK, Branislava. 1984-85. *Los Aborígenes del Paraguay. VI, Aproximación a las creencias de los indígenas*. Asunción: Museo Etnográfico "Andrés Barbero".
- SUSNIK, Branislava. 1995. *Chamacocos. I. Cambio cultural*. Asunción: Museo Etnográfico "Andrés Barbero".
- SUSTERSIC, Bozidar Darko. 1991. "Presencia de una imagen hispano-bizantina en América", en: *Anuario...* Nº 18. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, pp. 14-20.
- SUSTERSIC, Bozidar Darko. 1993. "Imaginería y patrimonio mueble", en: *Las Misiones Jesuíticas del Guayrá*. Verona-Buenos Aires: Manrique Zago Ediciones, ICOMOS, UNESCO.

SUSTERSIC, Bozidar Darko. 1999. *Templos Jesuítico-Guaraníes. La historia secreta de sus fábricas y el ensayo de interpretación de sus ruinas*. Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. 2ª ed., 2004.

SUSTERSIC, Bozidar Darko. 1999. "Sobre la autoría de los retablos de la iglesia jesuítica de Córdoba y su capilla doméstica", en: *Jesuitas, 400 años en Córdoba*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, Universidad Católica de Córdoba, Junta Provincial de Historia de Córdoba, t. I., pp. 323-338.

SUSTERSIC, Bozidar Darko. 2005. "Las imágenes conquistadoras - Un nuevo lenguaje figurativo en las misiones del Paraguay", en: *Suplemento Antropológico*. Asunción: Universidad Católica "Nuestra Señora de Asunción", vol. XL, N° 2, pp. 151 a 194.

SUSTERSIC, Bozidar Darko. 2007. "La escultura en las misiones jesuítico-guaraníes. Sus orígenes autóctonos y su desarrollo en el siglo XVII", en: *Patrimonio Jesuítico. La Compañía de Jesús en América. La construcción de un espacio*. III Encuentro Internacional. Buenos Aires: CICOP, pp. 7 a 19.

SZARÁN, Luis; RUIZ NESTOSA, Jesús. 1999. *Música de las reducciones jesuíticas de América del Sur*. Colección de instrumentos de Chiquitos, Bolivia. 2ª Edición. Asunción: Fundación Paracuaria-Missionsprokur S.J. Nürnberg, CEPAG.

TECHO, Nicolás del. 2005. *Historia de la Provincia del Paraguay de la Compañía de Jesús*. Asunción: CEPAG, FONDEC.

TISSERA, Ramón: *De la civilización a la barbarie. La destrucción de las Misiones Guaraníes*. Buenos Aires, 1969.

TORRE REVELLO, José. 1939. "El envío de imágenes con destino a las Misiones Jesuíticas", en: Boletín de la Comisión Nacional de Museos y Monumentos Históricos. Año 1, N° 1. Buenos Aires, pp. 25-32.

TREVISAN, Armindo. 1980. *A escultura dos Sete Povos*. Porto Alegre: Movimento, 2ª ed.

TREVISAN, Armindo. *Os sete povos das Missões*. Porto Alegre: Painel Editora.

TREVISAN, Armindo. 1995. "Assimilação e originalidade na escultura missioneira", en: Maria Amélia Bulhões: *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: Pesquisas recentes*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais.

VERA VIERCI, Roberto. 1996. "Aspectos constructivos de la iglesia de Trinidad y proceso de destrucción de la misma", en: Carlos Cabo de Villa y otros: *En el Cauce del Tiempo*. Paraguay: ARQUNA, Facultad de Arquitectura. San Lorenzo, Brasil, pp. 103 a 117.

VIEIRA, Mabel Leal; COUTINHO, Maria Inés. 1993. *Inventário da imaginária missioneira*. Porto Alegre: La Salle.

WILDE, Guillermo. 2003. "Guaraníes, 'gauchos' e 'indios infieles' en el proceso de disgregación de las antiguas doctrinas jesuíticas del Paraguay", en: *Suplemento Antropológico XXXVIII*, pp. 73-130.

WILDE, Guillermo. 2008. "El enigma sonoro de Trinidad: Ensayo de Etnomusicología Histórica", en: *Revista Resonancias* 23, pp. 41-66.

WILDE, Guillermo. 2009. *Religión y poder en las misiones de guaraníes*. Buenos Aires: Paradigma inicial.

Bibliografía producida por los proyectos Ubacyt, Conicet y las tesis doctorales dirigidas por el Autor en la facultad de Filosofía y Letras, de la Universidad de Buenos Aires.

AFFANNI, Flavia. 1992. "Reconstrucción hipotética de un retablo de las Misiones Jesuíticas de Guaraníes. Escenario originario, interpretación iconográfica y concepto barroco del espacio. Persuasión y participación", en: *Las artes en el debate del Quinto Centenario*. IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Buenos Aires: CAIA, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, pp. 5-10.

AFFANNI, Flavia. 1993. *Reconstrucción hipotética de dos retablos misioneros como partes del escenario ideológico de la experiencia jesuítico-guaraní*. Tesis de Licenciatura en Historia de las Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

AFFANNI, Flavia. 1993. "La imaginería y la celebración de la Semana Santa en las Misiones Jesuíticas de Guaraníes", en: *Arte y Poder*. V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Buenos Aires: CAIA, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

AFFANNI, Flavia. 1997. "La recepción del tema de la resurrección de Cristo y su reinterpretación en las misiones jesuíticas", en: *Arte y recepción*. VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Buenos Aires: CAIA, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

AFFANNI, Flavia. 1999. "Participación indígena en la conformación de patrones religiosos y artísticos en las misiones jesuíticas de guaraníes. Estudio estadístico de la iconografía en la escultura", en: *Jesuitas, 400 años en Córdoba*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, Universidad Católica de Córdoba, Junta Provincial de Historia de Córdoba, t. I, pp. 25-42.

AFFANNI, Flavia. 2000. "La imaginería de las Misiones Jesuíticas de Guaraníes. Aspectos iconográficos distintivos, análisis estadístico y comparación con la imaginería andina", en: *Historia inacabada. Futuro incierto*. VIII Jornadas Internacionales Misiones Jesuíticas. Encarnación: Universidad Católica de Itapúa, Instituto Superior de Estudios Humanísticos y Filosóficos, Centro de Estudios Paraguayos "Antonio Guasch", pp. 327-355.

AFFANNI, Flavia. 2004. "Las imágenes misioneras de la Resurrección de Cristo como testimonio de una reinterpretación guaraní del Cristianismo", en: *Segundo Encuentro Patrimonio Jesuítico*. Buenos Aires: Centro Internacional para la Conservación del Patrimonio. Manzana de las Luces, Buenos Aires.

AFFANNI, Flavia. 2009. *Participación indígena de los patrones artísticos y religiosos en las Misiones Jesuíticas de Guaraníes. La imaginería como testimonio de la recepción del mensaje cristiano y su reinterpretación desde la religiosidad guaraní*. Tesis Doctoral. Defendida en diciembre, 2009, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Universidad de Buenos Aires.

AULETTA, Estela. 1999. "El P. Jaime Oliver S. J.". Congreso de americanistas. Quito, 1997, en: Regina Gadelha: *Missões Guarani. Impacto na sociedade contemporânea*. São Paulo: EDUC, pp. 131-149.

AULETTA, Estela; SAAVEDRA, María Inés; SERVENTI, María Cristina. 1993. "El retablo del altar de almas de la Iglesia de la misión de Trinidad", en: *V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Arte y Poder*. Buenos Aires: CAIA, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

AULETTA, Estela; SERVENTI, María Cristina. 1995. "Misión de la Santísima Trinidad: problemas de reconstrucción histórica y restauración material", en: *El Salvaguarda del Patrimonio Jesuítico*. Posadas (Argentina).

AULETTA, Estela; SERVENTI, María Cristina. 1998. "La iconografía del purgatorio en las Misiones Jesuíticas de Guaraníes: un aporte sobre el tema", en: *Segundas Jornadas Estudios e Investigaciones en Artes Visuales y Música*. Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Facultad de Filosofía y Letras/UBA, pp.106-109.

AULETTA, Estela; SERVENTI, María Cristina. 1999. "Una devoción belga en las misiones jesuíticas de guaraníes", en: *Jesuitas, 400 años en Córdoba*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, Universidad Católica de Córdoba, Junta Provincial de Historia de Córdoba, t. I., pp. 43-65.

AULETTA, Estela; SERVENTI, María Cristina. 2007. "Proyecto de catalogación de los fondos misioneros en museos de la República Argentina: el caso del conjunto de tallas del Complejo Museográfico "Enrique

Udaondo" (Luján, Buenos Aires)". II Congreso Internacional Europa y América Museos, Archivos y Bibliotecas para la Historia de las Ciencias. Milenio y Memoria. Buenos Aires. (CD).

AULETTA, Estela; SERVENTI, María Cristina. 2008. "Nuevas indagaciones en torno a la iconografía del purgatorio en las misiones de guaraníes", en: *XII Jornadas Internacionales Misiones Jesuíticas. Interacciones y sentidos de la conversión*. Buenos Aires, septiembre 2008. (CD).

AULETTA, Estela; SERVENTI, María Cristina; SAAVEDRA, María Inés. 1997. "Las cabezas de series en el arte jesuítico-guaraní: el caso del Cristo Yacente de la Catedral de Corrientes (Argentina)", en: *Estudios e Investigaciones*. Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, N° 7, pp. 21-28.

DATSCHKE, Omar Esteban. 2007. "Procesos y principios de la escultura guaraní-jesuítica. El poder de la imagen en el hombre guaraní-jesuítico". Maestría en culturas guaraní-jesuíticas. Trabajo final de Tesis de Maestría. Facultad de Artes, Universidad Nacional de Misiones.

GONZÁLEZ, Ricardo. 1992. *Patronazgo, legitimación y contención social en la Colonia*. Buenos Aires: Instituto de Arte Americano Mario Buschiazzi, FADU, Serie Crítica n° 30. También en: *IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires: CAIA, Facultad de Filosofía y Letras/UBA.

GONZÁLEZ, Ricardo. 1993. "Imaginería Popular y Vida en la Puna, NOA" en: *Boletín del Instituto de Historia del Arte de la Facultad de Bellas Artes*. La Plata: UNLP, n° 10.

GONZÁLEZ, Ricardo. 1993. "Imágenes y poder en el mundo andino", en: *Arte y Poder, Memorias de las V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires: CAIA, Facultad de Filosofía y Letras/UBA.

GONZÁLEZ, Ricardo. 1994. *Arte y Vida en el Marquesado de Tojo*. Buenos Aires: Instituto de Arte Americano Mario Buschiazzi, FADU/UBA, Serie Borradores, n° 1.

GONZÁLEZ, Ricardo. 1995. "Dechado que imitar. La Cofradía de San Benito de Palermo de Buenos Aires", en: *El Arte entre lo público y lo privado, VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires: CAIA, Facultad de Filosofía y Letras/UBA.

GONZÁLEZ, Ricardo. 1997. "Imágenes e Instituciones en la catedral de Buenos Aires", en: *VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires: CAIA.

GONZÁLEZ, Ricardo. 1998. *Imágenes de la ciudad capital. Arte en Buenos Aires en el siglo XVIII*. La Plata: Editorial Minerva.

GONZÁLEZ, Ricardo. 1998. "La estética de las huacas y los dioses en las crónicas del Perú. Tradición y cambio en la estética andina", en: *Memorias de las II Jornadas de Estudios e Investigaciones. Artes Visuales y Música*. Buenos Aires: Instituto de Arte argentino y americano Julio Payró, Facultad de Filosofía y Letras/UBA.

GONZÁLEZ, Ricardo. 1998. "Los retablos mayores de Buenos Aires", en: *Memorias de las III Jornadas del Instituto Julio Payró*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras/UBA.

GONZÁLEZ, Ricardo. 1998. "El nacimiento de la ciudad simbólica. La polémica en torno a la construcción de la Alameda de Bucarelli", en: *Documentos de Trabajo*, Revista de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo/UBA.

GONZÁLEZ, Ricardo. 1999. "El Colegio jesuítico de Tarija y las Misiones entre los Chiquitos", en: *VII jornadas Internacionales sobre las Misiones Jesuíticas*. Resistencia.

GONZÁLEZ, Ricardo. 1999. "Aportes para el estudio de la escultura chiquitana", en: *Jesuitas, 400 años en Córdoba*, t. 3. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, Universidad Católica de Córdoba, Junta Provincial de Historia de Córdoba.

GONZÁLEZ, Ricardo. 2000. "Retablos y Predicación", en: *Memorias de las IV Jornadas del Instituto Julio Payró*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras/UBA.

GONZÁLEZ, Ricardo. 2001. "Los retablos barrocos y la retórica cristiana", en: *Actas del III Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano*. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide.

GONZÁLEZ, Ricardo. 2003. *Imágenes de dos mundos. La imaginería cristiana en la puna de Jujuy*. Premio V Concurso Telefónica. Buenos Aires: Fundación Espigas, FIAAR.

- GONZÁLEZ, Ricardo. 2004. "El retablo mayor de San Ignacio de Buenos Aires", en: *II Jornadas del Instituto de Arte argentino y americano*. Buenos Aires: Facultad de Bellas Artes/UNLP. (CD).
- GONZÁLEZ, Ricardo. 2004. "Arquitectura colonial", en: *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*. Compilado por Francisco Liernur y Fernando Aliata. Buenos Aires: Diario Clarín.
- GONZÁLEZ, Ricardo. 2005. "El retablo y las imágenes de la cofradía de Santiago de San Ignacio de Buenos Aires", en: *III Jornadas de Arte y Arquitectura en la Argentina*. La Plata: Instituto de Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes/UNLP, IDEHAB, Facultad de Arquitectura/UNLP. (CD).
- GONZÁLEZ, Ricardo. 2005. "Relato, cultura, historia: Absorción selectiva y metabolización iconográfica en el arte colonial sudamericano", en: *Actas del VI Congreso Internacional de Etnohistoria*. Buenos Aires.
- GONZÁLEZ, Ricardo. 2006. "Las cofradías regionales de Montserrat y Covadonga en la iglesia de San Ignacio de Buenos Aires", en: *IV Jornadas de Arte y Arquitectura en la Argentina*. La Plata: Instituto de Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes/UNLP, IDEHAB, Facultad de Arquitectura/UNLP. (CD).
- GONZÁLEZ, Ricardo. 2006. "Las cofradías de Buenos Aires y el arte barroco", en: *Actas de IV Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano*. Ouro Preto, Brasil. (CD).
- GONZÁLEZ, Ricardo. 2008. "Devoción y razón en las cofradías de Buenos Aires en los albores de la Independencia", en: *Actas del Coloquio La Ilustración en el mundo hispánico. Preámbulo de las independencias*. Tlaxcala: Instituto Cultural de Tlaxcala y Universidad Iberoamericana de México.
- GONZÁLEZ, Ricardo. 2008. "La cofradía de la Vera Cruz de Buenos Aires", en: *Actas de las VI Jornadas nacionales de Arte en la Argentina*. La Plata: Facultad de Bellas Artes/UNLP. (CD).
- GONZÁLEZ, Ricardo. "Textos e imágenes para la salvación. La edición misionera de La diferencia entre lo temporal y eterno", en: *Revista ArtCultura*. Minas Gerais: Universidad Federal de Uberlândia, v. 11, n. 18. (En prensa).
- GONZÁLEZ, Ricardo; SÁNCHEZ, Daniel y FÜKELMAN, Cristina. 1998. *Arte, culto e Ideas en Buenos Aires Colonial*. Premio III concurso Telefónica de Argentina/FIAR. Buenos Aires: Telefónica de Argentina.
- GONZÁLEZ, Ricardo y ALIATA, Fernando. 2001. "Fachadas y proyectos en la catedral de Buenos Aires", en: *Actas IX Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires: CAIA.
- GONZÁLEZ, Ricardo y MAMBRETTI, Inés. 2004. "El monte y la casa de dios. Ámbito y cultura en las misiones chiquitanas", en: *X Jornadas Internacionales sobre Misiones Jesuíticas*. Córdoba.
- GONZÁLEZ, Ricardo y Gisella Milazzo. 2005. "La cofradía de los Dolores de la Catedral de Buenos Aires", en: *Revista de Arte e Investigación*. Año 10, nº V. La Plata: Facultad de Bellas Artes/UNLP.
- GONZÁLEZ, Ricardo y GONZÁLEZ DE NAVA, Enrique. 2006. "Precio y Aprecio. Valor y criterios de estima en la escultura colonial de Buenos Aires", en: *Actas de VII Jornadas del Instituto Julio Payró*. Buenos Aires.
- GONZÁLEZ, Ricardo y ACCOCE, Damián. 2007. "El retablo de San José de San Ignacio de Buenos Aires", en: *Actas de V Jornadas del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano*. La Plata: Facultad de Bellas Artes/UNLP. (CD).
- GONZÁLEZ, Ricardo, COPIÉ, María Mirta y PEREDA, Evelyn. 2007. "El retablo de San Francisco Javier de San Ignacio de Buenos Aires", en: *Actas de V Jornadas del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano*. La Plata: Facultad de Bellas Artes/UNLP. (CD).
- GONZÁLEZ, Ricardo; SCHÖNEMANN, Mercedes y PICCHI, Harold. 2008. "Una aproximación a la edición misionera de la diferencia entre lo temporal y eterno", en: *Actas de las XII Jornadas internacionales sobre las Misiones Jesuíticas. Interacciones y sentidos de la conversión*. Simposio IV: Imagen, sonido, ritual, escritura, Buenos Aires, (CD).
- SERVENTI, María Cristina. 1999. "Las Misiones Jesuitas de Guaraníes y el nacimiento de una nueva civilización (1610-1650)", en: Regina Gadelha (ed.). *Missoes Guarani. Impacto na sociedade contemporanea*. São Paulo: EDUC-FAPESP, pp.317-340.
- SERVENTI, María Cristina. 1999. "Jesuitas, caciques y hechiceros en el Uruguay en 1630. El caso del Caazapá Guazú según un documento inédito en el Archivo General de la Nación (Bs.As.)", en: *VII Jornadas In-*

ternacionales sobre las Misiones Jesuíticas, Resistencia, 1998. Resistencia: Instituto de Investigaciones Geohistóricas, CONICET, Facultad de Humanidades/UNNE, pp.551-568.

SERVENTI, María Cristina. 2000. "El rol de las imágenes en los inicios de las misiones jesuíticas de guaraníes a través de la primera documentación jesuítica y la 'Conquista Espiritual del Paraguay' de Antonio Ruiz de Montoya", en: *IV jornadas-2000 Estudios e Investigaciones: Imágenes-Palabras-Sonidos. Prácticas y Reflexiones*. Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Facultad de Filosofía y Letras/UBA, pp. 77-98.

SERVENTI, María Cristina. 2002. "Tradición e innovación en la arquitectura de las primeras iglesias de las Misiones Jesuíticas de Guaraníes", en: Bartomeu Melià (ed.): *Historia inacabada, futuro incierto. VIII Jornadas Internacionales sobre las Misiones Jesuíticas*. Asunción: CEPAG, pp. 265-294.

SERVENTI, María Cristina. 2002. "Las iglesias en el primer período de las Misiones Jesuíticas de Guaraníes : la década de 1630 y las nuevas construcciones en el Uruguay y en el Tape.", en: *Informação e Globalização na Missão Jesuítica IX Jornadas Internacionales sobre las Misiones Jesuíticas*. San Pablo (Brasil), octubre 2002. (CD).

SERVENTI, María Cristina. 2005. "La función de la imagen en el proceso de la "conquista espiritual": Antonio Ruiz de Montoya en las tierras de Tayaoba", en: Carlos A. Page (ed.). *Educación y Evangelización. La Experiencia de un Mundo Mejor. X Jornadas Internacionales sobre Misiones Jesuíticas*. Córdoba: Carlos A. Page, pp. 221-230.

SERVENTI, María Cristina. 2007. "Imágenes y portentos en las reducciones de guaraníes de la Compañía de Jesús en el Paraguay: la Virgen del "sudor milagroso" del Acaray, Acaragua y Mbororé", en: *VII Jornadas Europa América Nuevas perspectivas en Historia del Arte*. Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Facultad de Filosofía y Letras/UBA, pp. 277-290.

SERVENTI, María Cristina. 2008. *La gestación del arte jesuítico-guaraní en la etapa inicial de las reducciones de la Compañía de Jesús en la Provincia del Paraguay (1610-1641)*. Tesis Doctoral defendida en 2008. Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

SERVENTI, María Cristina. 2008. "Las funciones de la imagen y un problema iconográfico en los inicios del arte jesuítico-guaraní", en: *Artilugios Revista online*, N° 2, 04. 2008, 7 pp.

SERVENTI, María Cristina. 2008. "La relocalización de algunas imágenes marianas en las primeras décadas del establecimiento de las reducciones en el Paraguay", en: *VIII Jornadas Estudios e Investigaciones "Arte y cultura, continuidades y rupturas en vísperas del bicentenario"*. Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Facultad de Filosofía y Letras/UBA, noviembre 2008, (en prensa).

SUSTERSIC, Bozidar Darko. 1992. "Componentes míticos americanos en el arte jesuítico-guaraní", en: *Las artes en el debate del Quinto Centenario. IV Jornadas de Teoría e Historia del Arte*. CAIA. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, pp. 225-231.

SUSTERSIC, Bozidar Darko. 1993. "José Brasanelli: escultor, pintor y arquitecto de las misiones jesuíticas guaraníes", en: *Jornadas ODUCA*. Buenos Aires: Universidad del Salvador, t. II, pp. 267-277.

SUSTERSIC, Bozidar Darko. 1994. "La fachada de San Ignacio Miní, entre hallazgos y nuevos enigmas", en: *La Salvaguarda del Patrimonio Jesuítico*. Posadas: Montoya.

SUSTERSIC, Bozidar Darko. 1995. "Una antigua devoción que perdura en el tiempo: el Señor Yacente de Corrientes", en: *El Arte entre lo público y lo privado. VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires: CAIA, Universidad de Buenos Aires, pp. 51-62.

SUSTERSIC, Bozidar Darko. 1997. "Crónica del desplome y la reconstrucción de la Cúpula de Trinidad.", en: *Folia Histórica del Nordeste*. Resistencia: Instituto de Investigaciones Geohistóricas, CONICET, Instituto de Historia, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Nordeste.

SUSTERSIC, Bozidar Darko. 1997. "El Hermano José Brasanelli y las posibilidades de la reconstrucción de su trayectoria biográfica y artística", en: *ANAIS XI. Simposio Nacional de Estudos Misioneiros, Missões: a questao indígena*. Santa Rosa, Brasil: UNIJUÍ, t. II, pp. 541-555.

SUSTERSIC, Bozidar Darko. 1997. "Problemas metodológicos en el Arte Jesuítico-Guaraní", en: *Estudios e Investigaciones*. Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, N° 7, pp. 9-19.

SUSTERSIC, Bozidar Darko. 1998. "Aproximación a la imaginería misionera de los Guaraníes, Chiquitos y Mojos", en: Juan Carlos Ruíz (coord.): *La utopía misional es nuestra*. Santa Cruz de la Sierra: Colegio de Arquitectos de Santa Cruz, pp. 71-94.

SUSTERSIC, Bozidar Darko. 2001. "El 'Insigne artífice José Brasanelli'. Su participación en la conformación de un nuevo lenguaje figurativo en las misiones jesuíticas-guaraníes", en: *Barroco Iberoamericano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*. Sevilla: Giralda, t. I, pp. 623-643.

SUSTERSIC, Bozidar Darko. 2002. "María - Luna y las maracas del friso de Trinidad: Un ensayo de interpretación de las artes visuales de las Misiones Guaraníes", en: Bartomeu Melià (ed.): *Historia inacabada, futuro incierto. VIII Jornadas Internacionales sobre las Misiones Jesuíticas*. Asunción: CEPAG, pp. 357 a 391.

SUSTERSIC, Bozidar Darko. 2002. "Secretos de la Compañía de Jesús en la Provincia del Paraguay". IX Jornadas Internacionales sobre las Misiones Jesuíticas. San Pablo: Publicada en CD.

SUSTERSIC, Bozidar Darko. 2003. "José Brasanelli: su formación europea y el desarrollo de su arte en las misiones guaraníes", en: *Estudios e Investigaciones. Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, N° 9, pp. 43 a 61.

SUSTERSIC, Bozidar Darko. 2005. "Tres utopías en el mundo colonial: la utopía guaraní, la utopía jesuítica y la utopía de los encomenderos. Alianzas y conflictos", en: Carlos A. Page (coord. y ed.). *Educación y Evangelización. La Experiencia de un Mundo Mejor*. Córdoba: Carlos A. Page, pp. 21-31.

SUSTERSIC, Bozidar Darko. 2007. "Las imágenes de las misiones jesuítico-guaraníes", en: *Revista Espacios*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, N° 34, pp. 49-64.

SUSTERSIC, Bozidar Darko. 2009. "Inventarios, catálogos razonados e Historia de Arte", en: *Revista Espacios*. Facultad de Filosofía y Letras/UBA, N° 41, agosto 2009, pp. 24-35.

SUSTERSIC, Bozidar Darko; AULETTA, Estela. 2001. "La polémica sobre la iglesia de la Santísima Trinidad del Paraná y los padres "adversos" a su construcción", en: *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzi"*. 33-34. 1998-1999. Buenos Aires: FADU, Universidad de Buenos Aires, pp. 79 a 95.

SUSTERSIC, Bozidar Darko; AULETTA, Estela. 2005. "Aceptaciones y rechazos de las imágenes guaraníes en las iglesias de "blancos" Análisis e historia de una poco conocida alteridad", en: *El Humanismo indiano*. Universidad Católica Argentina. Actas de Congreso de las Jornadas de Literatura Colonial del Cono Sur. Centro de Estudios Iberoamericanos. Buenos Aires: Editora Graciela Maturo.

SUSTERSIC, Bozidar Darko; SERVENTI, María Cristina. 1996. "La función de las imágenes durante las primeras décadas de la labor misional: Testimonios del Paraná, del Tape y del Guayrá", en: *Anais da VI jornadas internacionais sobre as Missões Jesuíticas*. Mariscal Cândido Rondón, Brasil: Publicación EDUNIOESTE-CASACAVEL, 1998.

SUSTERSIC, Bozidar Darko; AULETTA, Estela; SERVENTI, María Cristina. 1995. "El pleito entre Jesús y Trinidad por la calera del Itaendy", en: *V Jornadas Internacionales de las Misiones Jesuíticas*. Montevideo.

SUSTERSIC, Bozidar Darko; AULETTA, Estela; SERVENTI, María Cristina. 1997. "Crónica del desplome de la cúpula de Trinidad y el pleito de la Calera visto desde Trinidad.", en: *ANAIS XI Simposio Nacional de Estudos Misioneiros, Missões: a questao indígena*. Santa Rosa, Brasil: INIJUÍ. t. II, pp. 512-540.

Se terminó de imprimir en los talleres de la imprenta Arte Nuevo
a los 20 días del mes de julio del año 2010, en Asunción, Paraguay

